FOREIGN
DISSERTATION
47516

B 2
641049

UC-NRLF
B 2 641 049

Das Erhabene

insonderheit in der Tonkunst

und das Problem der Form
im Musikalisch-Schönen und Erhabenen

von

HERMANN STEPHANI.

Als Inauguraldissertation der philosophischen Fakultät Sektion I der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereicht am 7. Juli 1902.

LIBRARY
FEB 25 1953
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Leipzig 1903
Hermann Seemann Nachfolger

Digitized by Google

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

Digitized by Google

Meinem Vater.

Digitized by Google

Überblick.

Seite

I. Historisch-kritische Beleuchtung des Begriffes.
A. Des Erhabenen 5
B. Des Tonerhabenen 18

II. Das Problem der Form im (Musikalisch-)Schönen.
A. Stoff und geistiger Gehalt 32
B. Das Prinzip der psychodynamischen Ökonomie . . . 36
C. Stoff, Mühwaltung, Genius. Die Relationen künstlerischen Schaffens und Wertens 48
D. Inhalt. Form 54

III. Das Erhabenheitserlebnis.
Einleitung. Zwei Grundfaktoren des Erhabenen im allgemein seelischen Leben 58
A. Der subjektive Tatbestand 62
B. Der objektive Tatbestand 65
1. Das Erhabene im Kontrast 65
2. Das Erhabene der Steigerung und das Problem der Form im Musikalisch-Erhabenen 68
C. Zusammenfassung 71
Anhang. Die Grundformen der „Formenverneinung" im Gebiete der Tonkunst 74

Digitized by Google

I.

Die Frage nach dem Wesen dessen, das aus den Werken der Tonkunst so eigentümlich bedeutsam zu uns spricht, ist wohl an die tausend Male erhoben worden, die großen Tonmeister selbst wie die Bewunderer ihrer Gebilde haben es zu ergründen versucht und jeder ist wohl nach dem, wie es ihm gegeben war, zu bestimmten Vorstellungen und Gefühlen gelangt, die ihm wiederkehrten, so oft seine Gedanken sich nach dieser Richtung wandten. Aber es ist einem jeden verschieden gegeben, und zumal im Felde der Ästhetik hat selbst der methodisch geschulte Denker seiner Wissenschaft stets in ganz hervorragendem Maße den Charakter seiner Persönlichkeit aufgeprägt — um so stärker, je weiter ihn sein Gedankenflug vom Boden der Wirklichkeit entfernte. In einer Kunst aber, die als einzige auf die Symbolik der Gegenstände unserer äußeren Erfahrung Verzicht zu leisten vermag, die vom Boden der Wirklichkeit scheinbar durch eine Unendlichkeit geschieden ist, wird dies seine ganz besondere Geltung finden. Sind es doch nicht die individuellen Unterschiede allein: in bedeutendem Grade wirken hier die Wesenseigentümlichkeiten der einzelnen Völkerschaften, auch wenn sie gleicher Abstammung sind und auf gleicher Kulturstufe stehen, wirkt der Zeitcharakter, wirkt selbst das Klima mit. Wir wissen, die Vorstellung von Schönheit ist in den verschiedenen Zonen unseres Erdballs eine fundamental verschiedene, und in Europa pflegen wir nach den Erfahrungen der letzten zwei Jahrhunderte gern einen Gegensatz in der Art der Kunstbetrachtung zu betonen: die sinnlich-schöne Form, sagen wir, sei es, in deren Genuß der Romane gänzlich aufgehe —

Digitized by Google

der nördliche germanische Geist dagegen dringe seiner Natur nach auf den geistigen Inhalt, auf das sich kundgebende Charakteristische, Innerliche.

So mochte denn der Empfindungsweise des südgermanischen Volkselementes die Aufstellung eines absoluten Schönheitsprinzipes formalistischen Charakters für die Tonkunst naheliegen — ein Herbart, Hanslick, Zimmermann, Hostinsky, sie alle bekennen sich zu ihm — für die Natur der nordgermanischen Stämme ist es gewiß nicht unbedeutsam, daß hier zuerst das Gefühl der Erhabenheit aus Natur und Kunst so mächtig wiederklang, daß die Wissenschaft sich versucht fühlte, es in den Bereich ihrer Forschung aufzunehmen, ja ihm eine selbständige Stellung neben dem Gefühle der Schönheit zuzusprechen. Der englische Philosoph Edmund Burke[1]) war der erste, der ihm die Würde dieser Gegenüberstellung zuerkannte. Er glaubte die Idee des Erhabenen auf den Selbsterhaltungstrieb zurückführen zu können, wohingegen dem Geselligkeitstriebe die Idee des Schönen entstamme. Daß ihm in dem Prozesse einer gewissen psychischen Negierung beim Erhabenen, — den Burke scharfen Blicks erkannt hat, wir aber von vornherein allen die Grenzlinie zwischen Schönem und Erhabenem verwischenden Theorien gegenüber festhalten wollen — daß ihm hier, wie Vischer anmerkt[2]), die Position der Kraft, worin die Negation erst ihren Grund findet, noch nicht zum Bewußtsein gekommen sei — das wird sein Verdienst nicht schmälern.

Der Ruhm aber der ersten umfassenderen Begriffsbestimmung des Erhabenen gebührt Immanuel Kant. Das Lehrgebäude, das er über diesen Gegenstand aufgeführt hat, erklärt Arthur Schopenhauer[3]) für den vorzüglichsten Teil seiner „Kritik der Urteilskraft".[4]) Für eine Wissenschaft freilich, die an den tiefsten Offenbarungen, die unserem inneren Schauen werden können, unverwandten Blickes vorübergeht und, unbekümmert um das Genie ihres Schöpfers und ihren zeitlichen seelischen Wert, strengsten Sinnes nur das für sich wählt, was, am Maßstabe des Rein-Tatsächlichen gemessen, als Baustein für

---

[1]) „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful", 1757.

[2]) „Ästhetik" I, 224 ff.

[3]) „Die Welt als Wille und Vorstellung" I, 630.

[4]) 1790 erschienen.

Digitized by Google

die Ewigkeit taugt — für sie stellt es sich zu einem erheblichen Teile als eine erhabene Gedankendichtung dar. Und doch, das Wenige, was zu unvergänglichem Besitze ihr hier gewonnen wurde, ist mehr, als an Erkenntnis des Erhabenen nach ihm einer zu erringen vermocht hat. — Folgende Sätze mögen es zusammenfassen.

„Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.“ [1]) „Das Schöne in der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in seiner Begrenzung besteht — das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm ... vorgestellt ... wird ... Also ist das Wohlgefallen dort mit der Vorstellung der Qualität, hier aber der Quantität verbunden“ [2]) und zwar ist ersteres unmittelbar gekennzeichnet durch ein Gefühl der Beförderung des Lebens, während das Gefühl des Erhabenen mittelbar „einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben“ [3]) entstammt — nicht also „positive Lust“, sondern „vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d. i. negative Lust genannt zu werden verdient.“ — „Der wichtigste und innere Unterschied aber ... ist wohl dieser: daß ... Naturschönheit eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form (d. i. eine Übereinstimmung mit den Bedingungen unseres Lebens und unseres Auffassungsvermögens) bei sich führe ..., hingegen das, was in uns ... das Gefühl der Erhabenheit erregt, der Form nach gar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Vorstellungsvermögen und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag.“ So gründet sich denn das Gefühl des Schönen auf eine ruhige, kontemplative Stimmung, in der Vorstellung des Erhabenen aber fühlen wir uns von innerer Bewegung ergriffen [4]); und sprechen wir bei Beurteilung des Schönen von einem Mangel an Geschmack: hier in der Beurteilung des Erhabenen sprechen wir von einem Mangel an Gemüt. — Als Größe der Ausdehnung nun von der Einbildungskraft auf das Erkenntnisvermögen bezogen,

---

[1]) Sämtliche Werke, herausg. v. Hartenstein, Bd. V, S. 275.
[2]) S. 251 f.
[3]) S. 252.
[4]) Vergl. S. 265.

Digitized by Google

bestimmt sich endlich der objektive Träger des Erhabenheitsgefühls des Näheren als ein extensiv- oder mathematisch-erhabener; als Größe der Kraft dagegen trifft er das Gemüts-, das „Begehrungsvermögen", und wir sprechen dann von intensiver oder dynamischer Erhabenheit.[1])

In der Tat, mit diesen Feststellungen hat Kant, soweit wir heute auszuschauen vermögen, das Wichtigste bereits vorausgenommen, was an psychologischer Erkenntnis des Erhabenen zu leisten war, und wir hätten, soweit Grundrisse in Frage kommen, aus den Werken seiner Nachfolger nicht allzuviele Ergänzungen mehr hinzuzufügen. Allein wir wollen uns die bedeutsamen Beleuchtungen, in die unser Begriff, den rein-wissenschaftlich nur die Psychologie fassen kann, durch Philosophie und Weltbetrachtung gerückt worden ist, doch nicht ganz entgehen lassen. Wir stoßen nämlich hier auf einen Gegensatz, der tiefer liegt, als daß er schon auf ästhetischem Gebiete seinen Austrag fände, unter dessen Zwielicht aber die Ästhetik des Erhabenen noch heute leidet. Auf der einen Seite finden wir das Gefühl des Stolzes, mit dem das Vernunftwesen selbstbewußt der vernunftlosen Natur sich entgegensetzt; — das Gefühl einer tiefbeseligenden Einheit alles Naturlebens auf der anderen: einer Einheit, die den Einzelnen um so höher erhebt, je mehr er mit all seinem Sein und Wesen in ihm sich wiederfindet, auflebt, sich ausweitet in seiner webenden Kraft, je reicher sich das All in seiner Seele spiegelt und in ihm selbst aufgeht.[2]) Was aber im Gebiete des Schönen, nachdem es in vereinzelten Vorboten bei Herder mit seiner Betonung des Objektiv-Gegebenen im ästhetischen Genuß, bei Novalis, der zuerst das Wort „Einfühlung" prägte, bei Schelling, bei Hegel, Schopenhauer, Vischer immer deutlicher sich angekündigt, unter der Führung von Lotze und Fechner längst schon den Sieg erstritt, das harrt, eine Streitfrage zwischen den Gegenpolen Seidl und Hartmann, auf dem Gebiete des Erhabenen noch immer der endgültigen Beilegung.

---

[1]) Vergl. S. 254.

[2]) Weltflucht — Weltdurchdringung: wenn wir auf ethischem Boden diesen Gegensatz etwas scharf aussprechen wollen.

Digitized by Google

Es ist nämlich Seidls Anschauung vom Erhabenen, von der wir noch hören werden, ein letzter Nachklang des einst so extrem sich gebärdenden Rationalismus Kants. Den Ausgangspunkt, um Kant hier gerecht zu werden, gewinnen wir vielleicht am besten von der Seite seiner ethischen Weltbetrachtung her. Der Mensch ist ihm in den Motiven seines Handelns von Grund aus schlecht, das Gute muß er in stetem Kampfe der Sinnlichkeit abringen; daß schon in der positiven Menschennatur, sofern sie nur zu allseitiger, unverkümmerter, innerlich ungehemmter Entfaltung einer freien, gesunden, in sich einstimmigen seelischen Aktivität gelangt, ein sittlich Wertvolles ruhe, ja daß diese Aktivität, wie Lipps[1]) einmal sagt, das einzig Gute sei und alles andere nur gut, sofern es Inhalt solcher sei oder sie in sich trage, dafür fehlt ihm der Glaube. So steht bei ihm die Anschauung im Vordergrunde, daß „das Moralisch-Gute, ästhetisch beurteilt, nicht sowohl schön, als vielmehr erhaben vorgestellt werden müsse“: weil „die menschliche Natur nicht so von sich selbst, sondern nur durch Gewalt, welche die Vernunft der Sinnlichkeit antut, zu jenem Guten zusammenstimme“.[2]) Es sei das Gefühl des Erhabenen in der Natur im Grunde nur „Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir (freilich) einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich“ mache.[3]) Denn, sagt Kant, die Natur, wie sie als erhaben von uns beurteilt wird, ruft in uns eine Kraft wach, die selbst gesetzgebende Natur ist, und erhebt „die Einbildungskraft zur Vorstellung derjenigen Fälle, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung selbst über die Natur sich fühlbar machen kann“[4]); und es ist „für uns Gesetz . . ., alles, was die Natur als Gegenstand der

[1]) „Grundtatsachen des Seelenlebens“, 1883, S. 617.
[2]) S. 280.
[3]) S. 265.
[4]) S. 270. — S. 253 bemerkt er: „So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich, und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.“

Digitized by Google

Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit den Ideen der Vernunft für klein zu schätzen".[1]) Nichts weniger sagt auch Schiller sehr bestimmt: Die objektiven Gegenstände sind mir Veranlassung, mir selbst zu einer unendlichen Größe zu werden, und so verschafft uns das Erhabene „einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten", die „verfeinerte Sinnlichkeit" uns „umstricken" möchte.[2]) „Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm." [3])

Daß es sich bei alledem im Grunde um das Gefühl sittlicher Erhabenheit, nicht um ein unmittelbar- und reinästhetisches Erlebnis handelt[4]), bedarf kaum der Erwähnung; so stark aber ward es erlebt, daß selbst die Ästhetik völlig von dem Bann seiner Hoheit erfaßt wurde: es ist jenes Horazische:

si fractus illabatur orbis —
impavidum ferient ruinae,

das hier in Weltanschauung und Wissenschaft seine Auferstehung erlebt hat. —

Zweierlei ist es nun, was, freilich zum Teil noch philosophische Schöpfung, doch zugleich auch die psychologische Erkenntnis fördernd, das Erhabene lange Zeit in eine weitere Beleuchtung gerückt hat, der Begriff der Absolutheit seiner Größe und der Absolutheit seiner Idee. „Erhaben", sagt Kant, ist „das, was schlechthin groß ist,... absolute non comparative magnum"[5]), „mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist".[6]) Freilich hat er damit bereits, wenn wir von dem ihm durchweg widersprechenden und dabei recht oft ihn mißverstehenden Herder[7]) absehen, den Einspruch Schellings[8]) erfahren, der dem Naturerhabenen eine absolute Größe nur für

---

[1]) S. 265.
[2]) „Über das Erhabene" (sämtliche Werke bei Cotta, Bd. XII): S. 304 f.
[3]) S. 314.
[4]) Vischer sagt einmal: „Kant will das Furchtbare erklären und erklärt, daß wir es nicht zu fürchten brauchen." a. a. O., 1846, I, S. 325.
[5]) a. a. O. S. 255.
[6]) S. 257.
[7]) „Kalligone" 1800.
[8]) „Philosophie der Kunst", S. 463. (Sämtliche Werke, I. Abtlg., Bd. V, etwa vom Jahre 1802 stammend.)

Digitized by Google

unsere Fassungskraft belassen will, ihm aber in Beziehung auf das wahrhaft Unendliche nur relative Größe zuspricht; und Schelling wiederum hat seine Ergänzung gefunden durch Ed. v. Hartmann[1]), bei welchem endlich auch eine symbolische Beziehung dieser relativen Größe auf jenes absolute Unendliche fallen gelassen wird. Und gewiß, gäbe es keine Relationen mehr, so wäre auch jede Apperzeption eines Erhabenen für uns an Relationen Gebundene ausgeschlossen.

Freilich, im Grunde trifft der Vorwurf nicht ganz, und damit kommen wir zu dem zweiten Punkte. Denn eigentlich hatte Kant mit dem Schlechthin-Großen auf die Idee des Unendlichen hin abgezielt, die das Naturerhabene in uns erwecke; daß diese nun schlechthin groß sein müsse, war aber so selbstverständlich, daß man wohl einiges Recht hatte, hier an einen Träger des Erhabenen in der Außenwelt zu denken, zumal zu seiner Vergleichung „alles andere" herangezogen wurde. Immerhin — die „Idee der Unendlichkeit", „deren Anschauung . . . die Natur in denjenigen ihrer Erscheinungen . . . bei sich führt", in denen sie als erhaben beurteilt wird, hatte Kant vor Augen geschwebt, und sie ist es gewesen, in deren wesentlich noch abstrakten, obschon jetzt mit dem Sinnlich-Gegebenen in eine innere Beziehung tretenden Begriff das Erhabenheitserlebnis die ganze Hegelsche Schule hindurch gebannt blieb, indes ihr Problem dem des letzten Weltgrundes näher rückte. Sagt Hegel selbst schon[2]): „Im Erhabenen drückt die endliche Erscheinung das Absolute, das sie zur Anschauung bringen soll, nur so aus, daß an der Erscheinung selber heraustritt, sie könne den Inhalt nicht erreichen," und hatte vor ihm bereits Schelling erklärt[3]): „In der Größe als solcher ist gar nichts Unendliches, bloß in ihr als Widerschein wahrer Unendlichkeit" — der typische und zugleich bedeutendste Vertreter der ganzen Hegelschen Schule ist für uns doch Fr. Th. Vischer mit seiner großen „Ästhetik".[4]) Es sei erlaubt, in Anbetracht ihres Gedankenreichtums und zugleich der Tatsache, daß hier im Gegensatze

---

[1]) „Ästhetik" I, 1886, S. 385 f.
[2]) Vollständige Ausgabe seiner Werke, Bd. X, I. Teil, S. 438.
[3]) a. a. O., S. 462.
[4]) 5 Bände 1846—52.

Digitized by Google

zu Kant der Ausgangspunkt vom Erhabenen in der Kunst genommen wird, ein wenig mehr mitzuteilen.

„Die Idee" — zunächst als der bündige Ausdruck für den zu verkörpernden Gedanken- und Stimmungsgehalt — „reißt sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, los, greift über dieses hinaus und hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen."[1]) „Das Erhabene ist diejenige Form des Schönen, wo das ideelle Moment in negativem Verhältnis zum sinnlichen steht. Wenn nun die Idee über die Grenze ihres Bildes übergreift, so scheint sie eben dadurch in ihre reine Allgemeinheit zurückzukehren, und zwar nicht nur in ihre Allgemeinheit als bestimmte Idee, sondern in die Allgemeinheit der absoluten Idee, so daß das Leben nicht nur des Individuums dieser Gattung, sondern aller Individuen aller Gattungen als nichtig verschwindet. . . . Daher ist im Erhabenen das Eine Individuum zugleich als wesentliche Erscheinung der Idee und zugleich als verschwindend gegen ihre Allgemeinheit gesetzt; dies ist ein Widerspruch, und dieser Widerspruch ist das Erhabene."[2]) Nun ist die reine Form „ein zwar im Abstrakten nicht zu bestimmendes, für jede Sphäre des Lebens aber aus ihrer Qualität stetig hervorgehendes und genau begrenztes Maß der Verhältnisse des Gebildes. Dieses Maß überschreitet das Erhabene, und zwar ins Unendliche, zugleich aber muß es, gemäß der Bestimmung seines Wesens als Widerspruch, die Form oder das begrenzte Maß festhalten; die Form als Grenze muß zugleich bleiben und ins Ungewisse verschwimmen: Das Erhabene ist in Einem geformt und formlos."[3])

Wie sehr auch Vischer der Krankheit seiner Zeit Tribut zollen mußte, wie sehr auch er, in die Netze spekulativer Dialektik verstrickt, blind wurde für die Wirklichkeit, sobald es den genaueren Ausbau seines Begriffsschemas galt, dem nachzugehen haben wir keinen Anlaß. Es sei nur dies erwähnt, daß ähnlich, wie wir den extrem subjektivistischen Standpunkt Kants auf dem Gebiete des Erhabenen noch heute, durch Seidl, vertreten finden, ein leiser Nachall jener Zeit der Freude am Spekulativen auch noch aus Ed. v. Hartmanns Werken wiederklingt.

Gleichwohl wollen wir doch einen Satz anführen, der in diesem unserem Zusammenhange recht bedeutsam ist und uns zugleich das Verhältnis erkennen läßt, in dem bei Vischer Erhabenes und Schönes zueinanderstehen; sodann aber wird sich bald zeigen, um wie vieles Vischer unserem modernen Empfinden näher steht als Kant.

„Es war", heißt es bei ihm[4]), „das Wesen des Schönen selbst, das sich in den Widerstreit seiner Momente fortbewegte, um sich als Einheit zu betätigen." „Das Bild ist negiert im Erhabenen, die Idee im Komischen; die Idee behauptet ihr Vorrecht im Erhabenen, das Bild im Komischen . . . duplex negatio

[1]) I, S. 218.
[2]) S. 221.
[3]) S. 227.
[4]) S. 481.

Digitized by Google

affirmat."[1]) Nun hatten Burke und Kant nicht nur die Begriffe, sondern auch die Namen des Schönen und des Erhabenen streng voneinander geschieden. Allein mit diesem im Widerstreite seiner Grundfaktoren befindlichen Schönen gibt uns ja Vischer nichts als eine psychologische Definition, bei der nach allgemeinem Sprachgebrauche der Gattungsname des Schönen beibehalten werden soll für einen Begriff, der bei Kant etwa: das Ästhetisch-Allgemeingültige, -Wertvolle lauten würde. Der entscheidende Schritt vorwärts betrifft ein ganz anderes.

Kant hatte, wie wir sahen, das Erhabene herein in die Unendlichkeit des menschlichen Vorstellungsvermögens verlegt, und somit hatte für sein Gefühl das Objektive, das ihn mit dem Schauer des Unendlichen berührt hatte, aufgehört zu bestehen. Diesem Objektiven nun gibt sich Vischer hin, in ihm verliert sich seine ganze Persönlichkeit, er will in ihm fühlen, es erleben. Freilich noch auf seine besondere Weise. Statt unmittelbar das Erhabene in seiner Brust widerhallen zu lassen, es zu beseelen mit dem eigenen Lebensgefühl, projiziert er erst seine eigene Unendlichkeit ins Sinnliche hinein und genießt nun statt seines Lebensgefühls ihrer, — allerdings nur in, nicht außerhalb des Sinnlichen.

Wir merken, er stammt noch von Kant. Zunächst sagt er[2]): „Die erste Täuschung bestand darin, daß der in Wahrheit begrenzte Gegenstand als ein ins Unendliche fortgesetzter, die zweite darin, daß diese Unendlichkeit der bloßen Fortsetzung als wahre Unendlichkeit aufgefaßt wurde . . ." Das Subjekt setzt aber nun[3]) „seine Täuschung dahin fort, daß ihm auch seine wahre, geistige Unendlichkeit wie eine sinnliche Macht erscheint, daß es sich selbst zu einer grenzenlosen Größe und Kraft erweitert und so mit dem Gegenstande in Eins zusammengeflossen sich ins Unendliche fortströmend und durchaus mutig fühlt . . . Wir erweitern uns zum Allleben der Natur, wir sind elementarisch gestimmt, wir halten es mit dem Sturm, den Wogen . . ."

Hiermit liegt denn bereits der Boden rein sittlich-erhabener Gedankendichtungen wieder hinter uns und wir stehen festen Fußes auf dem Gebiete der psychologischen Selbstbeobachtung. Wir sagten oben, Kant habe mit seinen Feststellungen bereits das Wichtigste vorausgenommen, was an Erkenntnis der prinzipiellen Momente, aus denen das Erlebnis des Erhabenen besteht, soweit wir heute Umschau zu halten vermögen, zu leisten war. Gehen wir jetzt daran, das Bild unseres Begriffes in seinen Grundzügen zu vervollständigen; kümmern wir

---

[1]) S. 486.
[2]) S. 253.
[3]) S. 324 f.

Digitized by Google

uns dabei nicht um die jeweilige Geistesrichtung und Begriffsarchitektur der einzelnen Forscher; sehen wir vielmehr, wie sie durch Auffindung neuer Einzelbestimmungen doch alle mehr oder weniger am reicheren wissenschaftlichen Ausbau des Erhabenheitsbegriffes mitgearbeitet haben; und lassen wir uns bei alledem nur immer das jeweils Neue und dauernd Wertvolle angelegen sein.

So gehen wir gleich bei dem ersten, der uns etwas Bedeutsames zu geben hat, bei Herder, kühlen Herzens an seiner Betonung der Ruhe des Genusses erhabener Gemütszustände, des über die irdischen Schranken Hinaufgehobenseins — Kant betonte ein -werden durch Depression hindurch zu lustvoller Erregung — vorüber, erinnern gegenüber seiner[1]) mit Winkelmann geteilten Ansicht, den Griechen sei das Erhabene nur das höchste Schöne gewesen, kurz an den, den apollinischen gestaltentreibenden Schönheitstrieb aus sich gebärenden erhabenen Urzustand dionysischen Einheitsgefühles mit dem Wesen der Welt, wie ihn Nietzsche, den Spuren der *θεια μανια* der Alten folgend, in der Seele des kunstschöpferischen Genius aufgedeckt hat[2]), — und verzeichnen nur die eine, aber sehr wertvolle Erkenntnis: „Erhaben ist das, was seiner Natur und Region nach mit Einem Viel, und zwar das Viele in Einem still und mächtig gibt oder wirket[3]) . . . kraftvolle Einheit schafft und ist das Erhabene.“[4]) Diesen objektiven Tatbestand bestimmt nun Hegel ganz allgemein zugleich als Hinaussein über die Bestimmtheit der Erscheinung[5]); Köstlin aber nennt ihn ein „Unvergleichliches, das alles neben sich . . . in Schatten stellt durch Absolutheit seines Wesens, seiner Eigenschaften und seiner Wirksamkeit, und zwar entweder an sich oder bloß im vorübergehenden Kontraste“.[6]) Hingegen wendet sich Vischer speziell dem Intensiv-Erhabenen zu und merkt an, es gebe sich in der erhabenen Erscheinung entweder eine vorhergegangene oder eine mögliche und bevorstehende, noch in sich zusammengehaltene Kraftentwickelung zu erkennen, und beidemal wirke dieser Rückhalt

---

[1]) „Kalligone“, 1800, III. Buch, S. 97.
[2]) s. „Die Geburt der Tragödie“, 1870.
[3]) a. a. O. S. 106.
[4]) S. 114.
[5]) Vergl. a. a. O. S. 479.
[6]) „Ästhetik“, 1869, S. 295.

Digitized by Google

doppelt stark durch die Unendlichkeit des Hintergrundes[1]); — während hinwiederum ein anderer, nämlich Zeising, hier zunächst einmal eine aktive Kraft konstatiert[2]), die in der Bewegung ihren Ausdruck finde, sodann aber eine passive und zwar in der Ruhe, und endlich eine aktiv-passive Kraft, die sich als Dauer im Wechsel oder auch als Wechsel in der Dauer auswirke; und erscheine die Ruhe um so erhabener, je größer die Bewegung sei, gegen welche sie sich ihrer inneren Kraft zufolge behaupte, — ein Schauspiel wie es uns Eichen im Sturme böten, — so sei es der ewig gleiche Wellenschlag des Meeres, das ruhige Kreisen eines Adlers, überhaupt das Bild einer großartigen Konsequenz, worin wir Erhabenheit als aktiv-passive Kraft apperzipierten.

All diese Aussprüche hatten bisher lediglich den objektiven Momenten des Erhabenheitserlebnisses gegolten. Mit ihnen bringt jetzt Ad. Trendelenburg die subjektiven in treffliche Gegenüberstellung. Er sagt[3]): „Bewunderung" — „statt der Liebe, die uns das Schöne entlockt, bewundern wir das Erhabene" — „Bewunderung ist da, wo im Großen und Schönen das Ähnliche fehlt und daher unsere Vorstellungen nicht mehr von Ähnlichem zu Ähnlichem fortspielen, sondern vor dem Einen ohne seines Gleichen stumm stehen bleiben und sich vor ihm sammeln. . . . Bewunderung ist da, wo unsere nächste und gegenwärtige Fassungskraft versagt und wir sie zum Größeren spannen und uns erst in dem Größeren wiederfinden. Daher erscheint das Erhabene, das wir bewundern, über das Mittelmaß hinaus, und, indem es die Verwandtschaft mit dem Gewöhnlichen verschmäht, wie aus sich selbst geboren. In der Bewunderung ist das geheime Gefühl der Unlust ein Gefühl des eigenen Unvermögens oder der eigenen Ohnmacht; aber wir lösen es in eine höhere Lust auf, indem wir im Geiste zu der fremden Größe hinansteigen und sie dadurch für den Augenblick der Vorstellung zu unserer eigenen machen."

Doch auch der rein subjektive Tatbestand des Erhabenen hat seinen weiteren Ausbau erfahren. Zunächst

---

[1]) a. a. O., S. 224 f.
[2]) „Ästhetische Forschungen", 1855, § 393 ff.
[3]) „Niobe. Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene", 1846, S. 20.

Digitized by Google

faßt ihn schon Schiller als ein „Gemisch von Wehsein Frohsein", Vischer sodann erinnert[1]) an die verwandte „Seelenmischung" bei dem Gefühle der Ehrfurcht und findet das Moment der Aufeinanderfolge in der „durch Unlust vermittelten Lust" in jenen Worten Fausts präzisiert, die der Erscheinung des Erdgeistes gedenken: „Ich fühlte mich so klein, so groß"[2]); endlich aber bestimmt Hartmann[3]) für den Eintritt des Lustgefühls den Moment „vollzogener Identifikation" des Subjektes mit dem Objekt, nicht jedoch ohne die Möglichkeit zurückkehrender Unlust und Depression[4]) infolge Ermüdung der seelischen Kraft und Zurückfallens in das Bewußtsein der Nichtidentität von Subjekt und Objekt dabei offen zu halten.

Wir sind nun begierig, was endlich wohl die Psychologen *κατ' ἐξοχην* für die Erkenntnis des Erhabenen geleistet haben. — Zunächst recht wenig. Herbart und seinen formalistisch gesinnten Nachfolgern kommt schon der ganze Begriff ungelegen, was sich ihnen, gegenüber einem „Geformten" — wie Vischer es nennt — „und Formlosen in Einem" ja gewiß nachfühlen läßt.[5]) Selbst Lotze sondert Schönes und Erhabenes kaum bestimmter voneinander und lehnt seinerseits, wie auch Lipps, jenen Grundgegensatz eines mathematisch und eines dynamisch Erhabenen ab[6]); allein er tritt doch für ein unmittelbares Erleben des Erhabenen ein gegenüber all den Theorien einer „überweltlichen Möglichkeit"[7]), er fordert, daß es „als Wirkliches in der Wirklichkeit Platz nimmt"[8]) „in dem ganzen Ernst einer den Augenblick füllenden wirksamen Gegenwart".[7])

---

[1]) a. a. O., S. 300.
[2]) S. 323.
[3]) a. a. O. II, S. 267.
[4]) Vergl. auch Kant a. a. O., S. 252.
[5]) Herbart selbst sagt: „Alle ästhetischen Gegenstände" wirken „bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand. Hat man nun vom Subjektiven nicht abstrahiert: so wird man in den Erregungen die Prinzipien der Ästhetik suchen und sie deshalb verfehlen" — solche Erregungen sind aber das Erhabene, das Hübsche, Reizende, Anmutige, Niedliche, Schmückende, Große, Edle, Feierliche, Prächtige, Pathetische, Rührende, Wunderbare, und seien sämtlich von der Wirkung eines wahrhaft Schönen weit entfernt. Siehe „Sämtliche Werke", herausgegeben von Hartenstein, I Bd. (1813), S. 135 ff.
[6]) S. 327.
[7]) S. 331.
[8]) S. 326.

Digitized by Google

Ungleich energischer rückt indessen Fechner dem Erhabenheitserlebnis auf den Leib. Mit Herder[1]) und Jean Paul[2]) betont er zunächst Einheitlichkeit[3]) beim erhabenen Eindruck, und er fügt, wie ähnlich auch Köstlin, das bedeutsame Moment des Unterschiedes[4]) hinzu eines gewesenen Positiven zum gegenwärtigen Negativen. Des weiteren fordert er Unmittelbarkeit bei der „Anschauung gewaltiger Szenen“: unmittelbare Auslösung „einer starken Betätigung unserer Lebenskraft im Gebiete eines Sinnes“. (Freilich kann er nicht umhin, die Frage aufzuwerfen, ob überhaupt von Erhabenheit zu sprechen wäre, wenn alle Assoziationsvorstellungen fortfielen[5])!) Eine Bemerkung endlich verpflichtet uns ihm zu besonderem Dank: „Eine geistige Kraft,“ sagt er, „kann um so erhabener erscheinen, mit je kleineren Mitteln sie einen großen Zweck erreicht.“[6]) Wir werden diesem Relationsproblem später im Gebiete des Schönen wiederbegegnen.

Von der physiologischen Seite baut an unserem Begriffe nun weiter Wilhelm Wundt. „Das Erhabene,“ sagt er[7]), „hat als sinnlichen Hintergrund energische Spannungsempfindungen, indem wir die Spannung unserer Muskeln nach der Kraft des Eindrucks zu steigern suchen. Wo das Erhabene“ — und zwar natürlich das der Kraft — „zum Ungeheuren anwächst, da verengern sich reflektorisch die Hautgefäße und bewirken so die sinnliche Empfindung des Schauderns, mit der sich zugleich leise der Affekt der Furcht kombiniert. Darin ist die Hinneigung des Erhabenen zu Unlustgefühlen angedeutet, die es auch als ästhetisches Gefühl schon enthält, insofern in ihm eben die Grenze maßvoller Verbindung der Vorstellungen erreicht oder sogar überschritten wird.“[8])

---

[1]) S. oben.
[2]) „Vorschule der Ästhetik“, 1804, S. 148 f.
[3]) a. a. O. S. 167.
[4]) S. 170 f.
[5]) S. 173.
[6]) S. 172.
[7]) „Physiologische Psychologie“, II. Teil, 1874, IV. Aufl., S. 249 f.
[8]) Auf wie guten Boden im Gebiete der Ästhetik der Baukunst diese Worte gefallen sind, beweisen Hnr. Wölfflins „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ 1886. Wölfflin sagt: „Kräftige Säulen bewirken in uns energische Innervationen“ . . . „als ob wir diese tragenden Säulen selbst wären“, wir „atmen so tief und voll, als wäre unsere Brust so weit wie diese Hallen.“ Allein das Erhabene kann

Digitized by Google

Theodor Lipps aber ist es endlich, der wiederum von der rein psychologischen Seite aus Wundt ergänzt. Ästhetischer Inhalt, sagt er, ist zugleich positive Lebensbetätigung; und wie etwa Farbe sich zum Helligkeitsgrad verhält, verhält sich Lust bezw. Unlust zum Quantitätscharakter des Gefühles. Von der Tatsache also ausgehend, daß alle die unzähligen verschiedengearteten Qualitäten der Lust- und Unlustgefühle zugleich der Dimension der Quantitätsgefühle angehören und daher bald den Charakter des Leichten, Spielenden, Heiteren, bald den des Tiefen, Ernsten, den ganzen Menschen Durchbebenden an sich tragen, verlangt er von dem Begriffe des Erhabenen einmal eine mehr oder minder intensive Inanspruchnahme der psychischen Kraft; andererseits aber — denn die bloße Größe könnte uns nur niederdrücken — Zugänglichkeit für unsere Auffassung und innere Bewältigung, d. i. trotz aller Lebendigkeit und Differenziertheit der einzelnen Teile vermittels einer Einheitlichkeit des Unendlich-Vielen die Möglichkeit allmählichen In-Sich-Aufnehmens und Sich-Hineinlebens in den erhabenen Gegenstand, und er erinnert an den Anblick des Meeres oder des Heranflutens einer großen, von einem einmütigen Willen getragenen Volksmasse; auf eine kurze Formel gebracht aber nennt er das Erhabene einmal allgemein „das über das Maß der Erwartung oder seelischen Adaptiertheit Hinausgehende, wie das Komische das dahinter Zurückbleibende" sei.[1])

So hätten wir denn nunmehr das Wichtigste an unserm Blick vorübergleiten lassen, was die Wissenschaft zur Erkenntnis des Erhabenheitserlebnisses bis heute geleistet hat. Noch sprachen wir nicht vom Tonerhabenen. Und in der Tat, schieden wir der Gleichheit der subjektiven Bedingungen halber schon Natur- und Kunsterhabenes in

---

nicht mehr mit unserer Leiblichkeit nachgebildet werden: „Wir fühlen die Unmöglichkeit, dem Ungeheuren uns gleichzustellen — die Gelenke lösen sich" (S. 8 f., 12). — (Vergl. übrigens diese Tatsache der Einfühlung auf musikalischem Gebiete in der „Musik als Ausdruck" [1887, Kap. I und II] von Fr. v. Hausegger; auf plastischem in dem „Problem der Form" [1894, 3. Aufl., S. 95 ff.] des Bildhauers Ad. Hildebrand.)

[1]) a. a. O., S. 677; vergl. auch „Komik und Humor", 1898, S. 133 ff.

Digitized by Google

unseren Betrachtungen nicht grundsätzlich voneinander, so war für uns noch ungleich geringere Veranlassung, vom Kunstgebiete nun insbesondere das musikalische herauszugreifen, denn die Übereinstimmung ist hier selbst im objektiven, formalen Tatbestande eine solche, daß keiner der diesem geltenden Aussprüche, von denen wir gehört haben, sich nicht in seiner Weise auf reinmusikalisches Gebiet hätte übertragen lassen.

Halten wir nunmehr indessen Umschau, was für unsern Begriff wohl die spezifisch musikwissenschaftliche Litteratur getan hat, so werden wir bald im klaren sein, daß die Erkenntnisse des voraufgegangenen allgemeineren Teiles nicht nur keine verlorenen für uns sein können, sondern daß sie bereits die Quintessenz dessen enthalten, was uns bis heute überhaupt an Hilfsmitteln für die Erhabenheitspsychologie im Tongebiete zu Gebote steht. Vielmehr wird als wesentliche weitere Aufgabe einzig uns übrigbleiben, dem Bilde der gewonnenen Grundzüge nun auch noch jene Schattierungen und Einzelbestimmungen einzufügen, die ihm zur Charakterisierung als eines musikalischen vonnöten sind.

Herder, Zeising, Hand, auch Krüger, Köstlin, sie alle haben schon betont, daß die Tonkunst zum Träger erhabener Inhalte eine ganz besondere Fähigkeit aufzuweisen habe. Die meisten hingegen begnügten sich, das Erhabene der Musik einfach als Spielart des Schönen abzutun und es in Reih' und Glied etwa mit dem Lieblichen, Sentimentalen, Niedlichen, Komischen aufmarschieren zu lassen; sie folgten damit dem Vorbilde Herbarts, und für die Durchdringung des Begriffes fiel nichts ab als Beispiele. So bleiben sie hier für uns außer Betracht. Nicht so die Erstgenannten.

„Die Erhabenheit alter Kirchen- und Nationalgesänge“ [1]) — sie haben, werden wir sagen, im Laufe der Zeiten alles Nebensächliche abgestreift und geben nun den innersten Kern aufs unmittelbarste, großzügigste — das „Still-Erhabene einer herzlichen Menschenstimme“ [2]) — wir dürfen interpretieren, sie erschließe in der anspruchlosesten Natur äußeren Wesens ahnungsvoll eine Unendlichkeit des Gemütes — mit solchen Anmerkungen hatte

[1]) a. a. O., S. 117.
[2]) S. 122.

Digitized by Google

schon Herder seine feine Beobachtungsgabe für das „Erhabene hörbarer Vorstellungen“ [1]) bezeigt, und er hatte darauf hingewiesen, wie es „mit Einem Viel“ zu geben pflege, indem es den Faden unsrer gewöhnlichen Vorstellungen zerreisse, ... uns in Labyrinthe führe, glücklich wieder hinausführe und alles froh vollende.[2])

Bestimmter stellt nun Zeising[3]) eine erhabene Wirkung fest bei „in- und übereinandergreifender Verkettung“ der Teile unter sich, wie sie, ähnlich gotischen Domwölbungen, in der Kunstform der Fuge statthabe, und findet in ihr ein „Bild der höchsten dynamischen Erhabenheit[4]) — eine Anschauung, zu der die energische Position der Kraft, das starke Willensmoment, das jede einzelne Stimme durchdringt, ja wohl verführen mußte, das aber, gerade durch diese Betonung des Einzelnen, eine ihrer Natur nach ohnehin auf die Dauer unmögliche intensive Erhabenheit ausschließt, und, in dem Kampfe wider die andringende Negierung eines Geistig-Extensiven und seine alle Individuation und Einzelenergien vernichtende Allgemeinheit, seine Lebenstriebe auf Augenblicke positiv zu behaupten strebt. Solche, das Einzelleben der Gefühlskräfte in die Allheit des Webens reingeistiger Schaffensurlust zurücknehmende Tonoffenbarungen erleben wir zuweilen als Ausklang umfassenderer Tondichtungen, wenn sich im Vorausgehenden in allzutiefer Erregung die Kräfte des

---

[1]) S. 122.
[2]) S. 132.
[3]) a. a. O., § 413.
[4]) § 406. — „Der große Sebastian Bach“, — sagt einmal Ludwig Tieck — ... „dessen Werke ich nur mit den altdeutschen, tiefsinnigen Münstern vergleichen möchte, wo Zier, Liebe und Ernst, das Mannigfaltige und Reizende in der höchsten Notwendigkeit sich vereinigt und in der Erhabenheit uns am faßlichsten das Bild ewiger und unerschöpflicher Kräfte vergegenwärtiget.“ („Musikalische Leiden und Freuden“, 1844, „Schriften“, XVII. Bd., S. 325.) In gleichem Sinne spricht Batka („Kunstwart“ XIII) von der „gesunden Katharsis einer tatkräftigen Fuge“ nach voraufgegangenen mehr oder minder homophonen Sätzen; an einem anderen Orte betont er übrigens durchaus eine volle Subjektivierung, und zwar nicht nur des objektiven Orgelklanges, sondern auch des in ihm verkörperten Erhabenen: „Buxtehude“ (1635—1707), sagt er in seiner Bach-Biographie (1892, S. 39), B. erprobte auf der Orgel die Kraft der Stimmung und ließ „an Innigkeit und Gewalt die ganze Fülle nordisch-germanischen Wesens wiedererstehen, die Schauer der Seele bei der Empfindung der Größe und des Unbegreiflichen in der ewigschaffenden Natur, die uns dennoch eine belebende Wärme erzeugt, weil wir fühlen, daß wir ihre Kinder sind“ ...

Digitized by Google

Gemütes erschöpft haben[1]); dann ist aber die individuelle Kraftsetzung nur die Folie für das Allgemeine, das sie verneint, und wir haben ein extensives Erhabenes. Von Erlebnissen sprachen wir hier, von Erlebnissen erhabensten inneren Schauens, nicht von der Freude am geistreichen und sinnvollen Kombinieren, aus der im wesentlichen die Kunstform der Fuge geboren ist, und der sie noch heute zumeist ihr Weiterleben verdankt.[2]) —

Zeising betont aber in anderm Zusammenhange eine in der langsamen, gar noch durch Rallentando verzögerten Bewegung „sich ausdrückende Maßlosigkeit des Momentes“[3]), und hierin berührt er sich mit Arthur Seidl.[4]) Denn die Erhabenheit langsamer Tonfortschreitungen ist psychologisch verwandt mit der Erhabenheit einer anderen Erscheinung und gelangt mit ihr im Bunde erst zu eigentlicher Wirkung: Langsame Bewegung pflegt getragen zu sein von Klängen langsam ablaufender Grundrhythmen. Bedeutet nun raschere Schwingung, d. h. Erhöhung der Lebensbewegung, für Lebewesen eine Beförderung des Daseinsgefühles, „so kommt“, sagt Seidl, „die langsamere Schwingung einer Beeinträchtigung unseres Lebensgefühles gleich und hat daher weit mehr Ernst und Traurigkeit im Gefolge.“[5])

Zur Erhabenheit eines alles Kraftmaß der Menschenstimme hinter sich zurücklassenden, erschütternden Klangaufgebotes führt uns sodann Hugo Riemann hinüber. „Die ungeheure Macht des Fortissimo des vollen Or-

---

[1]) Ein Beispiel für andere: Beethovens Hammerklaviersonate, op. 106.

[2]) Der reine Stil der Fuge ist der epische; seine Erhabenheit ist die extensive. Intensiv ist das Erhabene dramatischer Steigerung.

[3]) a. a. O., § 381.

[4]) „Vom Musikalisch-Erhabenen“, 1887, S. 89.

[5]) Dieser Eindruck der Beeinträchtigung kann auch sonst von Erhabenheitsgefühlen begleitet sein. „Ein lang andauernder Orgelpunkt . . . hat etwas beängstigend Erhabenes. Es ist, als ob sämtliche Stimmen, die bisher in freier Wechselwirkung die lebhafteste Tätigkeit entfaltet, plötzlich durch den Bann eines gewaltigen Naturereignisses gehemmt und in ihrem gesteigerten Bemühen, durch einmütiges Zusammenstehen oder durch Flucht nach allen Seiten dem auf ihnen lastenden Drucke zu entgehen, nur um so mehr der sie alle bändigenden Gewalt mit Schaudern bewußt würden. Die ganze Größe dieser eigentümlichen Wirkung macht sich aber erst im Momente des Abbrechens des Orgelpunktes fühlbar.“ Klauwell, „Musikalische Gesichtspunkte“, 1882.

Digitized by Google

chesters", meint er[1]), ... „kann nicht wohl als Äußerung unseres Seelenlebens subjektiviert werden, sondern steht uns erdrückend, vernichtend als überlegene Macht eines Außer-uns-Seienden gegenüber." Denn „das Übermenschliche in der Form der übermenschlichen Tonstärke und der Erweiterung des Tongebietes nach Höhe und Tiefe"[2]) — überhaupt „gewisse, der menschlichen Natur allzufremden oder auch sie statt sympathisch vielmehr antipathisch und selbst pathologisch affizierenden quantitativen und qualitativen Klangphänomene"[3]) — können „vom Subjekt nicht völlig absorbiert werden derart, daß sie als eine Äußerung menschlichen Empfindens begreiflich würden"[2]), „sondern treten als Phantom in unser Empfinden mit der Wirkung des Erhabenen"[3]); und zwar erregt das Erhabene „die eigentümliche Erscheinung des Schwindels[4]) ..., wenn es dem Subjekt nicht gelingt, den festen Punkt in sich zu finden, der unvergänglich ist."[5]) Allein auch das Nichttönen wird „mit sehr verschiedener Intensität empfunden werden", denn Pausen sind „nicht Nullwerte, sondern Minuswerte", und solche, welche eine Phrase zerreißen oder gar vor den Schwerpunkt fallen, sind von „beängstigender, den Atem versetzender Wirkung."[6])

Die psychologische Erklärung für die Schwierigkeit solcher „Subjektivierung" gewaltiger Tonfluten gibt aber

---

[1]) „Katechismus der Musik-Ästhetik", 1888, S. 25.
[2]) S. 27.
[3]) S. 60.
[4]) S. 25.
[5]) Den „festen Punkt" kennen wir schon aus Kant und Schiller; im übrigen tut Riemann mit der Fähigkeit solcher Klangphänomene, im Dienste eines nachzuahmenden Charakteristischen „als Vorstellungen objektiviert" zu werden, einen Fehlschluß, der sich durch seine ganzen ästhetischen Grundanschauungen hindurchzieht und auch jene Ansicht vom nicht subjektivierbaren Phantom und vom Genuß des Erhabenen als eines sittlichen mit Notwendigkeit aus sich hervorgehen läßt: „Alle objektivierende Musik", sagt er S. 60, „ist reflektiert". Als ob wir uns nicht vielmehr unmittelbar in die eigentümlichen Daseinsweisen des innerlich Geschauten als Schaffende, oder des Dargestellten als Genießende einfühlen und ebenso unmittelbar unser seelisches Leben an ihnen bereichern. Nicht so ist es, als ob „wir beim Anhören eines Dramas uns mit einer oder einigen uns sympathisch berührenden Personen identifizieren und die anderen objektiv auffassen", (S. 48) — wir identifizieren uns mit allen, wollen wir sie überhaupt auffassen; nur sympathisieren werden wir freilich mit wenigen. —
[6]) S. 58. — Die Erhabenheit der Pause und des Orgelpunktes hatte auch Zeising bereits betont. a. a. O. §§ 381 u. 405.

Digitized by Google

A. Seidl. „Teilen sich", führt er aus[1]), „die Nervenfaserschwingungen unserm Gefühle im Gehirn als Förderung und Hemmung unseres Organismus mit, so wird, je voller und reicher nun die Tonmasse ist, um so umfassender und unwiderstehlicher auch der Reiz und also die ganze Erschütterung unsres Nervensystems sein, um so problematischer daher auch unser Widerstand und der Wunsch, hier noch zu scheiden und zu ordnen." — Denn natürlich: je weiter besonders die Schwingungsbogen jeder einzelnen Schwingung ausgreifen, d. h. je intensiver, voluminöser der Klang hervorquillt, um so mehr müssen sich die zarten Gehörsapparate, die von den Schwingungen mitgerissen werden, bedroht fühlen, und wir können unter solchen akustischen Einwirkungen physisch aufs ärgste leiden, sind wir nur etwa psychisch bereits geschwächt und widerstandsunfähig.[2]) Dies alles gibt jedoch noch kein Erhabenheitserlebnis, im Gegenteil. Erst überwunden sein, nicht nur gefühlt, müssen jene Schwierigkeiten der Subjektivation — und richtiger noch: sie müssen es erst werden. Besteht doch eben gerade das Eigentümliche dieses seelischen Ereignisses in der intensiven aber erfolgreichen Inanspruchnahme der psychischen Kraft. Und nur insofern nun, dürfen wir sagen, unser Auffassungsvermögen an dem Prüfstein des Außergewöhnlichen in Zeitmaß, Tonlage, Klangfarbe und Intensität seine Kraft erprobt, gewinnen diese Momente ihre Bedeutung für das Erhabene. Betont indessen weiterhin Seidl, indem er ihnen noch das Crescendo als ein zur Erweckung intensiver wie extensiver Erhabenheitsgefühle wohlgeeignetes Moment hinzufügt[3]): das Wesentliche des psychologischen Prozesses sei dabei dieses, daß sich die Phantasie angeregt fühle, immer höher und höher sich zu steigern, dem real Vorhandenen weit vorauszueilen und selbständig fortzuschreiten bis zu einer unbegrenzten, übermächtigen Stärke, welche die objektive Wirklichkeit weit hinter sich zurücklasse — so erscheint ebendies nun lediglich als eine interessante Begleiterscheinung jener intensiven Inanspruchnahme, die letzten

---

[1]) a. a. O., S. 86.

[2]) „Mir ist, als ob die Orgel mir
Den Atem versetzte,
Gesang mein Herz
Im Tiefsten löste." (Goethe, „Faust".)

[3]) S. 92 ff.

Digitized by Google

Endes nur auf ein durch die augenblicklichen Gefühlsinhalte gefordertes ungewöhnliches Maß von psychischer Konzentration und Energie als auf das ihr zugehörige psychische Grunderlebnis hinweist.

Seidls Bedeutung für die Ästhetik des „Musikalisch-Erhabenen" — das unter solchem Titel hier zum ersten Male selbständig in der Bücherwelt auftritt, und dem wir eine vorzügliche Litteraturangabe unsres Begriffes verdanken — reicht aber weiter. Hatte schon Carl Fuchs[1]) die gesamte Musik hinsichtlich ihrer Mittel und Fähigkeiten nach intellektuellen, d. i. Vorstellungs-, und nach metaphysischen, d. i. Willensfaktoren, geordnet, so ist es Seidl nun darum zu tun, den Gegensatz zwischen musikalisch-gedanklicher Vorstellungstätigkeit und den Erlebnissen des Gemütes als einen in den beiden Grundformen des Extensiv- und Intensiv-Erhabenen sich wiederspiegelnden aufzuzeigen und dazu auf ihre bedeutsame Vereinigung hinzuweisen, wenn es gilt, „durch Kontrast, Nebeneinanderauftreten, Übereinandertürmen und Durchkreuzen von verschiedenen Motiven, Empfindungsmomenten und musikalischen Gedankenreihen" zu wirken; es solle dann der „Charakter des Dramatischen, oder doch der Aktion, Situation" zum Ausdruck kommen, und hier sei dann der Tummelplatz für den Begriff der musikalischen Idee.[2])

Auch der Frage nach dem Wesen dieser „Idee", und inwiefern Erhabenes durch sie in der Musik dargestellt werden könne, wird eine eingehende Untersuchung gewidmet. Solche Idee, sagt er,[3]) partizipiere am Intuitiven, Anschaulichen, sie sei ein in das Gemütsleben eingetauchter, in Gefühl umgesetzter Gedanke, als solcher aber wohlgeeignet und berufen, Inhalt der Tonkunst abgeben zu können, und erinnert an die „stark und gewaltig auftretende, pochende Macht in Beethovens C-moll-Symphonie, der gegenüber sich eine andere Regung, ein anderes Leben nach vielem Kampf und Ringen behauptet". Dann heißt es weiter: „Naturvorbild der bildenden Künste ist die ganze objektive Erscheinungswelt vom Anorganischen bis hinauf zum höchst organisierten Organischen, so wie sie räumlich von unserm Auge geschaut wird. Was wird nun" — auf

---

[1]) In seinen „Präliminarien zur Kritik der Tonkunst" 1871, S. 35.
[2]) a. a. O., S. 75 ff.
[3]) S. 72.

Digitized by Google

einem Felde freilich, wo für unsere Blicke die Natur nicht nachgeschaffen, sondern neu erschaffen wird zu einem Organismus seelischer Regungen — „was wird Naturvorbild der Musik sein? Alles objektive und subjektive Innenleben, wenn ich so sagen darf: Gefühlsweben dieser Erscheinungswelt, und zwar nach den einzelnen ihrer Objektivationsstufen, den Ideen, so wie sich diese Innenwelt durch den Klang unserem Gehöre mitteilt, oder auch wir sie selbst in uns auf- und abwogen fühlen." Unvermerkt nähern wir uns dem Naturleben und seinem Wiederschein im Gemüte als Idee. Lassen wir Seidl das Wort. „Man wird", zitiert er aus Hartmanns Ästhetik,[1]) „aus Schellings wunderlichen Bemerkungen soviel als wertvolle und bisher fast ganz unbeachtete Wahrheit festhalten dürfen, daß die musikalischen Ideen nicht mit dem menschlichen Gefühlsleben erschöpft sind, wenn sie auch immer in demselben ihren Schwerpunkt und Gipfel haben, sondern daß die Musik ebensowohl zum Wiederschein und Ausdrucksmittel des untermenschlichen (tierischen, pflanzlichen und kosmischen) Naturlebens werden kann." „In der Tat", nimmt Seidl den Faden auf, „möchte ich dann auch eine architektonische,[2]) eine plastische[3]) und eine malerische[4]) Objektivationsstufe des Anorganischen" — gemeint ist: des Naturlebens — „als spezifische Unterarten der darstellenden Musik unterschieden wissen;"[5]) — und indem er sich nunmehr die musikalischen Formen auf ihre Fähigkeit, ein Naturerhabenes nachzubilden, hin ansieht, gelangt er am Schlusse von 30 Seiten zu der festen Überzeugung, daß es der Tonkunst überhaupt versagt sei, erhabene Inhalte zur unmittelbaren Darstellung zu bringen. So kann die Fülle des Materials die eignen Gedanken auf den Kopf stellen! Wir verzichten, uns an dem Fehlschuß zu beteiligen, und begnügen uns mit dem dabei Gewonnenen.

Wie freilich Seidl schon im Gebiete der Tonkunst dazu neigt, das Erhabene nur als ein vermittels Vorstellungsassoziation sekundär Hinzutretendes[6]) zu begreifen,

---

[1]) I, S. 486.
[2]) Kontrapunkt, Figuralstil, imitatorische Polyphonie usw.
[3]) Vorherrschen der Melodie mit Homophonie, sowie des Rhythmischen.
[4]) Harmonie usw., Enharmonik, Chromatik.
[5]) S. 47 f.
[6]) S. 95.

Digitized by Google

so kommt er im Grunde vom Assoziativen überhaupt nicht los. Jene von uns auf den Charakter einer Begleiterscheinung reduzierte Tatsache des Hinausstrebens der Einbildungskraft über die gegebene Form[1]) verleitet ihn, bereits auf der Grenzscheide des Schönen und Erhabenen die zu verkörpernde Idee als formwidrig hinzustellen, und er faßt nun tatsächlich diese Formwidrigkeit in einem Sinne, der ihm dazu ein Recht zu geben scheint. Indem wir, sagt er nämlich, im Kuppelbau letzten Endes nur des unendlichen Himmelsgewölbes genießen, — wirklich, tun wir das? — das hier in Kunst gefaßt ist, werden wir, während noch das ätherische Luftgebäude in unserer Vorstellung verharrt, doch alsbald wieder an die Materie mit der ihr naturgemäßen Schwere erinnert, und so empfinden wir jenes Erhabene des Himmelsäthers als Stoff- und Formwidrigkeit: erst „dieses Hinausgehen aber mit dem Geist über die reine sinnliche Anschauung und Grenze macht uns das Objekt zum erhabenen.“[2])

Ja, auf dem Wege vom transzendental-sittlichen Erlebnis zum assoziativ-vermittelten, und von hier wiederum zum unmittelbaren, rein-ästhetischen des Ineinslebens mit dem beseelten Gegenstande, kommt Seidl nicht nur über das assoziative Stadium nicht hinaus, sondern fällt sogar ein wenig wieder zurück in die Auffassungsweise Kants und Schillers. So ist ihm das Schöne[3]) nur ein Kompromiß zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem, zwischen „Idee und Realität“, das Erhabene dann aber die Aufdeckung und Bestätigung dieses Kompromisses. Und gibt er uns die Definition: „Erhabenheit ist die, durch eine objektiv-überwältigende, d. h. eine über jede menschliche Analogie hoch hinausgehobene und das Gemüt über jeden Maßstab der Sinne weit hinaushebende Größe oder Kraft“, also die durch diese Größe oder Kraft „angeregte Unendlichkeit“[4]) — und wir wollten ihn nun recht scharf anfassen und fragen: Wessen? die Unendlichkeit „des übersinnlichen Substrates des Menschen als eines Noume-

---

[1]) S. auch seine Abhandlung: „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant“, S. 160 ff.
[2]) S. 115; ferner in „V. Mus.-Erh.“, S. 44.
[3]) Unsere eigene Auffassung später!
[4]) S. 162.

Digitized by Google

nons",[1]) oder die durch ein Objektives angeregte Idee eines Unendlichen, oder endlich die Empfindung oder Vorstellung von scheinbar unendlicher Kraft bezw. Größe, die wir in dem Objektiven erleben? — so müßte er uns die Antwort geben: Beides, das Erste, wie das Zweite — das Dritte dürften wir für uns behalten. Denn freilich, sind Assoziationen einmal das Primäre, so muß sich die Brücke zu den rein subjektiv bedingten Erlebnissen nun von selbst bauen; dann aber muß es doch endlich tagen, daß wir uns im Gebiete zügelloser Phantasie, vielleicht auch des Sittlich-Guten tummeln, nur eben nicht in einem ganz bestimmten: allda aber herrscht zwingendste Gebanntheit, und zwar willkürlos-eindeutige Konzentriertheit der apperzipierenden seelischen Kräfte in einem unmittelbar gegebenen ideellen Lebenszusammhang: wir meinen das Gebiet der ästhetischen Anschauung.[2])

Allein, Seidl bleibt auch schließlich von all dem Ermittelten, dem historiographisch, wie dem durch eigene Forschung Gefundenen, wenigstens soweit es sich um Musikalisch-Erhabenes handelt, unbefriedigt. Es ist ihm zu äußerlich und im Grunde nicht unmittelbar genug, als daß es seiner tiefen Ehrfurcht vor den Wundern der Tonkunst gerecht zu werden vermöchte, und er schaut sich um, ob nicht eine Theorie ihm diesen Mißklang im Gefühle nehme. Ist nicht die Musik ihrem ganzen Wesen nach schon etwas Erhabenes, sollte ihr dieses Erhabene nicht von Haus aus immanent sein müssen? Sollten auch die großen Meister nicht so empfunden haben, als sie das Nieerschaute in Tönen verkündeten? — Und er findet seinen Meister, als er die in Kunstgefühl und kongenialem Nacherleben einzige „Beethoven"-Schrift[3]) Richard Wagners aufschlägt.

„Die Musik", sagt da Wagner,[4]) „welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an

[1]) „Vom Musikalisch-Erhabenen", S. 37; vergl. übrigens „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant", S. 153, und S. 166 die 2. Anm.

[2]) Daß die ästhetische Anschauung des Schönen und des Erhabenen in Natur und Kunst von einer im tiefsten Innern widerhallenden, den ganzen Menschen durchglühenden sittlichen Resonanz begleitet sein könne, wer wollte, wer — möchte das leugnen?

[3]) 1870, „Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages" verfaßt.

[4]) „Gesammelte Schriften und Dichtungen", 3. Aufl., Bd. IX.

Digitized by Google

sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt, . . . indem sie den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht und . . . uns nun einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken läßt.[1]) Nach Schopenhauers so lichtvoller Annahme übersetzt sich der dem wachen cerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum gleichsam allegorisch. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mitteilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mitteilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, . . . tritt der nun bildende Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen, plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgibt. . . . Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, . . . gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe . . . erschaut hatte[2]) . . . Das Traumorgan" aber kann „durch äußere Eindrücke . . . nicht zur Tätigkeit angeregt werden", es „muß dies durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserm wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise teilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntnis, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können . . .[3]) Diese ungeheure Überflutung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker notwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich in der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt."[4])

[1]) S. 78.
[2]) S. 75 ff.
[3]) S. 69.
[4]) S. 73.

Digitized by Google

Es muß für eine Kunstwissenschaft von allerhöchstem Werte sein, zu wissen, welche Worte ein großer Künstler, der an Intensität und Reichtum des Fühlens unserem Nacherleben und Auffassen weit vorauseilt, vor hohen Kunstoffenbarungen findet. Denn so wie er hat keiner an der Quelle gelauscht, die aus dem Innersten hervorbricht. — Sind aber solche Offenbarungen auch geschaffen zu Grundsteinen wissenschaftlicher Lehrgebäude? Richard Wagner spricht als Künstler zu uns, und um so unmittelbarer spricht er zu unserm Herzen. Und gewiß wird auch der wissenschaftlich geschulte Ästhetiker guttun, zu allem begrifflichen Rüstzeug noch Herz und Sinn an den Selbstzeugnissen der Seelenzustände großer Meister aufzufrischen, an der Tiefe solcher Einblicke sein Kunstgefühl zu erproben und daran die Weihe seines Berufes zu ermessen: Denn, erforscht die Wissenschaft die Formen der Kunsterscheinung — mit des Dichters Auge blicken wir hinab in ihres ewigen Wesens Schoß.

Allein, aus der Unmittelbarkeit der Kundgebung des Gemütslebens und ihrer Erhabenheit über die Bedürftigkeit der bildenden Künste nach der Symbolik der materiellen Erdendinge — gewinnen wir keinen Schluß auf eine Erhabenheit der Tonwelt schlechthin. Es ergäbe sich noch nicht einmal ein letzter Maßstab zu ihrer Rangeinschätzung. Freilich, ihr Vermögen über das Gemüt will uns als ein über alle Begreiflichkeit hinausgehendes, rein und wahrhaft erhabenes erscheinen. Aber ist dieses Vermögen schließlich nicht das einer jeden Kunst, nur eben bei einer des Grobsinnlich-Stofflichen nicht bedürfenden noch in höherem Grade bewunderungswürdig? Und was es uns geoffenbart hat, war dies nicht in tausend Fällen von jener reinen und unverkennbaren Schönheitswirkung, die uns Seidl selbst trefflich zu schildern weiß? „Bei Mozart," sagt er einmal,[1]) „erweist sich alles stets als fest in sich abgeschlossen und formell abgerundet, . . . seine Tonarabesken korrespondieren in ihren Windungen immer wechselseitig mit einander . . . und schließen zu mehreren Gliedern die Gesamtheit einer bestimmten tonischen Zeichnung, eines abgerundet in sich geschlossenen . . . Gebildes ab: Begrenzung! — alles ruht harmonisch fest gegründet in und

[1]) „Vom Musikalisch-Erhabenen", S. 128 f.

Digitized by Google

auf sich, hier schöpft der Geist keine Anregung, noch weiter über die Grenzen hinzuschweifen, er folgt dem anmutig-schönen, freien Tonspiel und den dem Auge gefälligen Linien, verweilt aber immer streng innerhalb dieser einmal gegebenen Sphäre: er bleibt auf der Erde — könnte man sagen, und zwar immer auch ohne ein Verlangen, diese zu verlassen." Anders bei Beethoven. Seines Stiles Erhabenheit ist ein „ganz eigentümliches, großartig ausholendes Melos, die Langatmigkeit seiner melodischen Phrasen, die aus einem Zwange des Ausdruckes eines Unbegrenzten, freien Unermeßlichen resultierende Irregularität und Erweiterung seiner Perioden!"

Enden wir mit diesen Charakterbildern. Sie haben uns noch einmal in concreto und ganz im großen den prinzipiellen Gegensatz des Schönen und des Erhabenen vor Augen geführt. Im einzelnen freilich sehen wir nur tausenderlei Ansätze zu einer umfassenderen Umgrenzung unseres Begriffs im Tongebiete, und wir werden, wollen wir uns dessen einst unterfangen, nötig haben, auf die allgemeineren Grundzüge des Erhabenen überhaupt zurückzugreifen, die doch dem Ideale des Umfassenden viel näher kamen; denn der erste Versuch, der sich auch nur als „Prolegomena zu einer Ästhetik der Tonkunst" geben wollte, mußte als ein gerade in seinen Grundbegriffen über die Grenzen der reinen ästhetischen Anschauung hinüberweisender oder sogar sie gänzlich verlassender betrachtet werden, während der Vorschlag, die Unmittelbarkeit der tonkünstlerischen Emanation als Inbegriff aller psychologischen Momente des Erhabenen zu fassen, nicht wohl als durchführbar gelten konnte. Vielleicht zeigt es sich aber überhaupt, daß bereits im Begriffe des Erhabenen jede Möglichkeit eines spezifisch musikalischen eingeschlossen liegt, daß uns die Tonkunst nur die erwünschtesten Beispiele zu liefern vermag für die eine Hauptgattung des Erhabenen — erhabene Beispiele, wie sie von keiner anderen Kunst erreicht werden. Bevor wir indes zu einer systematischen Zusammenfassung schreiten, möchte es von einiger Wichtigkeit sein, nun auch den begrifflichen Widerpart des Erhabenen, das Schöne, einmal recht scharf auf seine letzten formalpsychologischen Grundmomente hin zu beleuchten: vielleicht, daß es uns gelänge, an dieser entgegengesetzten Erscheinungsgrundform des Geistigen im sinnlichen Tonstoff die Grundgesetze seiner künst-

Digitized by Google

lerischen Inkarnation überhaupt aufzufinden und nun von dieser Seite her neue Ausblicke auf das Erhabene uns zu erschließen.[1])

---

[1]) Friedrich von Hauseggers „Musik als Ausdruck", 1887, und „Das Jenseits des Künstlers", 1893, waren den Bedingungen tonkünstlerischer Emanation gewidmet.

Digitized by Google

II.

In der Kunst, so fühlen wir alle, teilt sich uns ein Inhalt mit von feinster, geistiger Potenz, dem gegenüber die uns umgebende Welt und wir selbst nur allzuschwer an der Materie zu tragen scheinen. Ein Wesen, das nicht von dieser Welt ist, sagen wir; und wo es uns berührt, da ist unser Heiligstes, und wir möchten dieses übersinnliche Leben, das sich uns auftut, mit höchster Kraft zu uns herniederziehen und in ihm mit allem, was wir sind, aufgehen. Allein — wir bleiben eben, was wir sind, all unsre psychophysische Kraft müßte im Angesichte des Ewigen versiegend veratmen; wir aber gedächten des Wortes: Doch es stirbt, der Gott geschaut.

Soll das Absolute, dies wollen wir sagen, sich uns mitteilen, so vermag es dies einzig in sinnlich wahrnehmbarer Form; eine seelische Bewegung muß gänzlich geformter Stoff, sinnliche Form werden, will sie nicht nur geahnt, nur erraten, nicht mißdeutet oder mißverstanden werden.

Und weiter folgt zugleich: Entweder wird der sinnliche Stoff die Wucht des Lebensstromes, der sich durch seine Adern ergießt, aushalten und sich ihm bis in seine letzten, allerfeinsten Ausstrahlungen geschmeidig erweisen — oder er wird vor der Kraft seines Wesens versagen: Das Übersinnliche staut sich an der spröden Materie und blickt uns durch ihr grobes Geflecht mit dem Auge des Ewigen, Unergründlichen an; ihm aber antwortet unsere Seele mit einem tiefen Schauer, der bis in unsre sinnliche Natur hinein nachzittert. —

Wir haben die Kategorien des Schönen und des Erhabenen. Vom Häßlichen sahen wir ab: hier ist es nicht

Digitized by Google

Kraft, sondern Kraftlosigkeit, das im Sinnlichen Formen sucht. Wir mußten in Bildern sprechen — wer möchte ihrer in solchen Dingen entraten und nur mit Begriffen auskommen? —

Wollten wir uns nun einen Augenblick des Wortes erinnern, in dem die Seidlsche Theorie vom Wesen der Musik gipfelte: dieses Wesen sei ein spezifisch Erhabenes, so werden wir auf den ersten Blick jetzt nichts verwunderlicher finden als dies. Sind doch die Töne ein so unvergleichlich feiner Stoff, daß sie weit über das Vermögen der Sprache mit all ihrer Wort- und Bildersymbolik und Weisen der Darstellung hinaus und noch um ein Unendliches hinaus über die Mittel der bildenden Kunst einen seelischen Inhalt bis hinein in die verborgensten, „der Darstellung durch jedes kompaktere Material unzugänglich bleibenden Seelenbewegungen“ [1]) in sich aufzunehmen und ihm einen sinnlichen Organismus zu bieten vermögen: wie sollte hier das Geistige im Sinnlichen nicht völlig aufgehen und ein Paradies von Schönheit hervorzaubern müssen?

Und gleichwohl: was war es andres als diese fast hüllenlose, unmittelbarste Wesenskundgebung, unter der es hier im Gebiete der Töne in die Erscheinung trat, die jene Überzeugung eingeben konnte, die Tonwelt sei in ihres Wesens Kern bereits eine schlechthin erhabene? Ein Richard Wagner aber empfand sie so!

Sollten wir nun trotz allem, nach dem Vorgange bedeutender Psychologen, einst ein ganz spezifisch Erhabenes, ein dem in anderen Künsten wesensverwandtes, musikalisches anerkennen müssen, einen geistigen Lebensstrom von solch unerhörter Kraft seines Wesens, daß sich vor ihm die stoffloseste, feinstgeartete irdische Welt noch zu spröde, zu grobsinnlich erweist und in ein negatives Verhältnis zu ihm tritt — so stünden wir freilich wohl vor einem Wunder, und die Vernunft versagt. — Wie gewaltig müssen die großen Meister sein, die das vermochten! —

Wir erinnern uns des weiteren daran, wie einst Kant das Eigentümliche im Genusse des Schönen zu begreifen suchte: es kennzeichne sich, sagte er, durch seine An-

[1]) Arrey von Dommer, Elemente der Musik, 1862, S. 184.

Digitized by Google

gemessenheit an unsere Auffassungskraft. Auch wir glaubten soeben zu einem Urteile gelangt zu sein: wir meinten das, und zwar das in seiner Gattung vollendet Schöne zu erkennen in der vollkommenen Durchdringung der Materie mit geistigem Inhalt, in der Fähigkeit des sinnlichen Stoffes, das scheinbar Unbedingte bis zum Sättigungsgrad in sich hineinzunehmen. Da liegt doch wohl ein Widerspruch offen. Wer sagt uns, daß dieses Absolute, von dem wir da sprechen, nicht tausend andere Formen vollkommener Verkörperung im Materiellen findet, als die sind, die unserer Vorstellung von Schönheit entsprechen?

Nun, Menschen sind es, durch deren bildendes Walten das Absolute sinnlich vermittelt wird, Menschen, deren geistiger Kraft es sein Dasein verdankt. Vermögen wir doch auch schon in der Natur, die der Menschengeist nicht vorgebildet hat, das Schöne, das Erhabene zu genießen durch das Band gemeinsamer Lebenstriebe, das alles Organische eint: das wir selbst um Unbeseeltes schlingen, die ganze Natur verwandt uns zu empfinden. Allein, wir gebrauchten nun doch einmal in gleichem Sinne Worte wie Inhalt von feinster geistiger Potenz, unergründlicher Lebensstrom, Absolutes, das in menschlicher Seelentätigkeit sich entwirkt — welcher Vorteil mochte uns daraus nun entspringen?

Erstlich gewiß der eines reicheren Sprachschatzes, zusamt der dazugehörigen Einsicht, daß für den letzten Wesensgrund künstlerischer Offenbarung Namen „Schall und Rauch“ bleiben, die „Himmelsglut umnebeln“, daß mithin die Wissenschaft nicht böse Miene zu machen braucht, wenn ihr im Felde der Kunsterkenntnis — sofern sie nicht leere Begriffe, symbolistisch vermittelte oder transzendentale sittliche Gemütsereignisse, sondern Bewußtseinsreflexe der ästhetisch unmittelbar erlebten idealen Welt sind — solche Worte begegnen; denn in ihrem Gefühlsgrunde sind sie alle eindeutig, die Frage aber, ob dieses einem Bedürfnis der Vorstellung entsprungene, im künstlerischen Schaffenstrieb der menschlichen Seele sich auswirkende Absolute an sich wirkliche Existenz habe, hat innerhalb der ästhetischen Betrachtung keinen Sinn.

Und zweitens sind wir uns nun von vornherein Eines aufs entschiedenste bewußt geworden: das ästhetische Objekt ist in seinen Elementen nicht etwas Gleichheitlich-Einfaches. Wie alles von organischem Leben Durch-

Digitized by Google

leuchtete ist auch sein Wesen gebunden an die Immanenz zweier völlig verschiedener Grundfaktoren, das sinnlich Gegebene und das einfühlend Erlebte, die materielle Erscheinung und die in ihr lebendigen Kräfte. Was sich uns im Bewußtsein spiegelt, ist nur Eines, allein unsere Apperzeption gilt Verschiedenem, der Gehalt wird uns nur wahrnehmbar mit Hilfe des Sinnlichen. Was wir aufzufassen wünschen, ist ein körperhaftes Ganzes, aber begreiflich wird es uns erst in seinen organischen Lebenstrieben. Schließlich apperzipieren wir hinwiederum nicht diese Triebkräfte, sondern eine ideelle Existenz, die wir mit unserem Leib und Leben in den sinnlichen Formen haben erstehen lassen. So ist es denn im Grunde die eigene Persönlichkeit, die wir erblicken, wenn wir Geistiges im Kunstwerk durch Sinnliches hindurchsehen — unser eigenes Ich, zu dessen vollerem Genusse wir uns zu verhelfen trachten, sobald wir ein Kunstwerk in uns aufnehmen. Und beseelen wir bereits vom Anfange unseres Lebens an alles, das sich uns gegenüberstellt, — ob es sich nicht wolle ergründen lassen und innerlich unser eigen werden — mit dem Einzigen, das wir haben, um die Fülle unserer Lebenstriebe vom Drucke des Unbegreiflichen zu befreien, nämlich mit den Kräften unserer eigenen Persönlichkeit: so zeigt uns das Kunstwerk die Bedingungen zu solchem Beseelen nun gar auf das Äußerste herausgearbeitet, die Fähigkeit auf das Möglichste gesteigert, geistige Inhalte in kristallener Klarheit aus seinem Spiegel widerzustrahlen. — Allein, sind auch im Schönen, dieser Erscheinung des Volldurchdrungenen, wie wir sagen können, Geistiges und Sinnliches aus ihrer Besonderung zur herrlichsten Einheit zusammengeschlossen, sind sie so zur vollen, blühenden Wirklichkeit gediehen, daß wir nur des einen, erfüllten Daseins uns noch bewußt fühlen: so gemahnt uns nun das Erhabene wieder jenes Zustandes, da alles einst im Bilde des Unversöhnten uns erschien, nicht freilich mehr durch die Materie vor die Seele gerufen mit ihrer Erdenschwere — durch eine allzu übergewaltige Weite vielmehr und Fülle zum Ausdruck drängender Erlebnisse. Und hier, wo das Sinnliche so unwiderstehlich von innerem Leben durchpulst und durchflutet wird, daß seine Tragfähigkeit sich verzehrt, sein Gefüge überdehnt wird, ja, wo es berstet und, statt Träger dieser Kraftfülle zu sein, sie ästhetisch-

Digitized by Google

negierend in ungeschlachten naturalistischen Fetzen zur Aussprache bringt — hier wird es denn zur unentrinnbaren Notwendigkeit, uns auf die Urbestandteile eines jeden ästhetischen Objektes zu besinnen, scharf geschieden ein materiell Gegebenes und ein Ideelles festzustellen, und selbst die Sinnbilder ihrer unmittelbaren Bewußtseinsreflexe nicht zu verschmähen, gilt es, als Sinnliches und Übersinnliches etwa, diesen Gegensatz recht anschaulich uns vor Augen zu führen. — Allsobald aber werden wir nun erkennen, wie es solcher Scheidung nicht für das Erhabene allein bedurfte: wie wir vielmehr ohne sie geradezu außerstande wären, den Bedingungen jedweder künstlerischen Inkarnation nachzuforschen, damit aber den innersten Kern zu treffen des Problemes der Form überhaupt.

Wir wissen bis jetzt: der in den Schöpfungen der Kunst sich kundgebende geistige, seelische oder körperliche Lebensinhalt bedarf zu seiner Offenbarung und Aussprache sinnlichen Stoffes, und durchleuchtet ihn mit seinen Ausstrahlungen, je nach der Größe seiner Intensität den Eindruck anmutiger Gefälligkeit oder tiefgesättigter Innerlichkeit erweckend, im Gebiete des Schönen gleichmäßig bis hinein in die letzten Verzweigungen seines Geäders. Am unmittelbarsten und lebensvollsten wird aber dieser Gehalt in die Erscheinung treten, wenn er, ihm die Gesetze des eignen Wesens aufprägend, zu reicher, kraftvoller und einstimmiger Aussprache gelangen kann. Und in einem dergestaltigen Sich-Entwirken des ideellen Lebensstromes nach Maßgabe der in der Leistungsfähigkeit unserer psychischen Kraft ruhenden Bedingungen soll sich uns nun ein tieferer Sinn jenes Kantschen Wortes: Das schöne Kunstwerk kennzeichne sich durch seine Angemessenheit gegenüber unserem Vorstellungsvermögen, erschließen. —

Das psychische Leben gleicht einem Pulsschlag; es ist einem unaufhörlichen Wechsel von Konzentration und Nachlassen unserer psychischen Kraft unterworfen.[1]) Hat

[1]) „Jener beständige Wechsel von An- und Abspannung, von Anheben und Nachlassen, welcher schon in der einfachen Accentordnung des Taktes das Wesen des Rhythmus ausmachte, durchdringt

Digitized by Google

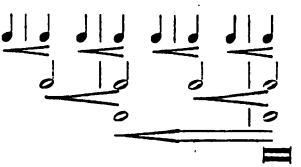
ein Bewegungsimpuls sich ausgewirkt, folgt eine Pause der Ruhe; zugleich aber hat der Impuls eine Tendenz ins Dasein gerufen, sich in der gleichen Weise immer und immer zu wiederholen. Mit dem Vollzuge solcher Wiederholung mindert sich indessen das Maß der erstmals dazu benötigten Anstrengung. Soll daher zu gunsten einer möglichst reichen und intensiven Apperzeption eines Tonwerkes die psychische Kraft gleichmäßig auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit beschäftigt werden, so wird dies beim Ablaufe gleicher rhythmischer Zeiteinheiten in einer immer umfassenderen Zusammengliederung solcher Zeiteinheiten geschehen können.[1]) Weiter aber ist mit jener immerfort sich mindernden psychischen Inanspruchnahme die Notwendigkeit eines neuen und übergeordneten Wechsels von Anspannung und Entspannung erweckt worden, nämlich zwischen einem in seiner Eigenart jeweils ersten Impulse, der eben als erster eine ganz besondere Energie verbrauchte, sich durchzusetzen, und andrerseits der Tendenz, nunmehr der jeweils frei gelegten Bahn sich zu bedienen und hier in immer sanfterer Wiederholung des Impulses zur Ruhe widerstandslosen Dahingleitens zurückzukehren. — In der Verfolgung dieser Tendenz ist freilich nun wiederum sehr bald das Maß der zur Schonung der seelischen Kraft notwendig gewesenen Entspannung erreicht, und indem in dem ungehemmten weiteren Ablaufe

---

auch in größerem Maßstab und in kunstfreierem Sinne den ganzen Periodenbau eines großen Tonsatzes." „Das Seelenleben bewegt sich in Kontrasten, welche stetig fortschreitend sich berühren, ineinander eingreifen, so im einzelnen wie in großen Gruppen. In dem Wechsel der Sätze einer cyklischen Form wirkt, wenn auch im Großen und weiteren Sinne, so doch in ähnlicher Weise wie im Periodenbau, der innere Bewegungsrhythmus als ein Wechsel von Erhebung und Beruhigung, von Einheit und Kontrast." Dommer, a. a. O., S. 166 und 295 f.

[1]) Wie wir dies im Kunstgebiete sehr bequem an dem Hugo Riemannschen Schema der normalen Taktgliederung und Phrasierung innerhalb einer musikalischen Periode ablesen können:

1 + 1 + 2 + 4 + 8.



Digitized by Google

eines jeweilig neuen Bewegungsanstoßes, insonderheit aber bei gleicher oder ähnlich gearteter Wiederkehr eines bereits dagewesenen, jetzt ein stetig wachsender Überschuss an psychischer Kraft angesammelt wird, der natürlich, um die psychische Kraft auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit gleichmäßig zu beschäftigen, durch ein ebensolches Übermaß an Kraftaufwand aufgewogen werden muß — tritt nunmehr ein Drittes und zwar gleichfalls wiederum übergeordnetes System von Spannung und Entlastung unserer Aufmerksamkeitstätigkeit an den Tag.

Ihre Leistungsfähigkeit nämlich wurde erstlich, so fanden wir, in Anspruch genommen durch einen sich gleichbleibenden und daher eine immer umfassendere Zusammengliederung seiner Ablaufsreihen ermöglichenden einfachen Rhythmus. Alsdann ergab sich bei solch ins Unendliche gehender Zusammenschließung doch zugleich das Bedürfnis nach neuen Bewegungsimpulsen, die ihrerseits wieder einer Tendenz folgten, in der eingeschlagenen Bahn die Ruhe hemmungslosen Dahingleitens zurückzugewinnen. Und nun ersteht aus dem, bei dauerndem Verfolge dieser Tendenz, sowie bei Wiederkehr einer bereits vollzogenen Ablaufsperiode, erzielten Überschuß an psychischer Kraft und der hiermit ermöglichten intensiveren Anspannung und Konzentration derselben an anderen Stellen der psychischen Gesamtbewegung — nochmals ein neues System der psychischen Kräfteverteilung; dies aber ist: ein System der in ihrem Kraftverbrauche innerhalb der jeweiligen Gesamtbewegung um eine Mittellinie gravitierenden Perioden der Überanstrengung und Schonung, der vorwiegenden Anspannung und vorwiegenden Entlastung.

Gerade die Kunst ist es nun, die, um eine möglichst reiche, allseitige Auffassung und Durchdringung ihres Gehaltes zu erzielen, die apperzipierende Kraft auf der vollsten, nur immer erreichbaren Höhe ihrer Leistungsfähigkeit zu beschäftigen strebt, und deshalb muß sie, soweit sie zu ihrer Aussprache an successive rhythmische Ablaufsreihen gebunden ist, sich dieser drei einander übergreifenden Systeme der Kräfteverteilung bedienen.

Und das Bedeutsame wird nun dies.

Wir erkennen, wie das Kunstgefühl, indem es zur frischen und freien Entfaltung seiner Lebensantriebe diese Möglichkeiten der Kräfteverteilung aufs ausgiebigste aus-

Digitized by Google

zunutzen trachtet, dabei bis ins allereinzelnste die in der Natur der Psyche ruhenden Bedingungen eines lebensvollen, d. h. kräftigen und mannigfaltigen, und andererseits eines selbsterhaltenden, in sich einstimmig bleibenden, niemals die Grenzen ihres Wesens überspannenden, niemals ihr Anpassungsvermögen aufreibenden oder gar erschöpfenden Sich-Auswirkens wahrt. —

Wollten wir uns dies recht deutlich veranschaulichen und daran die ganze Gegensätzlichkeit des Schönen und des Erhabenen uns recht vor Augen führen, so wüßten wir uns kein geeigneteres Kunstgebiet als das der Musik, und hier natürlich nicht so auf der Höhe ihrer kompliziertesten Entwickelung, als beim einfachen Volksliede, das ja wiederum die Keime aller Entfaltung in sich trägt. Selbst ein wenig geübter Beobachter vermöchte in der Art, wie allein das metrische Element sich hier aufbaut, ein ganz überaus fein und: Kant würde sagen: zweckmäßig gegliedertes System von Hebung und Senkung, Spannung und Lösung zu entdecken, das auf ein im Entfalten seiner wenigen rhythmischen Grundmotive sehr planvolles und zielbewußtes Vorgehen von seiten des natürlich völlig reflexionslosen Tonsetzers hindeutet. Sodann aber sind wir heute in stand gesetzt, auch den Weg, den die melodische Linie wie ihre harmonische Unterlage mit solcher Übereinstimmung in allen volkstümlichen Gesängen nimmt, nicht allein gefühlsmäßig, sondern auf Grund wissenschaftlichen Denkens aus der Gesetzmäßigkeit psychischer Kraftbetätigung im Ergreifen entfernterer Tonstufen und Zurückgehen auf verwandtere, einfachere vollständig zu begreifen; und eine hiermit gemeinte Theorie der Tonverwandtschaft, die freilich von solchen Ausblicken kein Wort enthält und in wissenschaftlicher Selbstbescheidung einfach ihre Tatsachen abhandelt, ohne sich um deren Fruchtbarkeit zu kümmern, dürfte hierzu eine ungeahnte Handhabe bieten: Trägt sie doch durch die Schaffung eines exakten psychologischen Unterbaus die Berufung in sich, mit unserm Prinzip der, wenn wir so wollen, psychodynamischen Ökonomie im Bunde, der musikalischen Theorie im weitesten Sinne des Wortes ihre endliche psychologische Fundamentierung zu schenken und damit die ganze Musikästhetik auf festen Boden zu gründen. Freilich sind wir um unseres weiteren Zieles willen darauf angewiesen, uns überall hier auf die Höhenlinien zu beschränken, und so

Digitized by Google

müßten wir es denn bei der bloßen Behauptung bewenden lassen. Allein auf ein paar Augenblicke möge es uns erlaubt sein, diese Höhenlinien zu verlassen, um die Wahrheit ihrer umfassenderen Bildungsgesetze an einzelnem zu erweisen.

Scheinbar holen wir recht weit aus. In der Außenwelt, so wissen wir alle, gibt es im Grunde weder Wärme noch Farbe, noch Schall oder Klang, sondern nur bestimmte Bewegungsformen der Materie. Nicht anders verhält es sich im Gehirn. Auch hier spielen sich Bewegungsvorgänge ab, die etwa in Ton- und Klangbildern unserem Bewußtsein sich kundgeben. Genau läßt sich bei Tönen der Weg, den die materiellen Schwingungsformen einschlagen müssen, um sich dem psychischen Leben mitzuteilen, verfolgen bis zur Einmündung in den Gehörsnerven; wir dürfen jedoch annehmen, daß seine Bewegungselemente von der Gehirnrinde, als rhythmisch-gleichgeartete Bewegungselemente aufgenommen werden und somit auf freilich unerforschte Weise in einer diesem ihrem rhythmischen Charakter eigentümlichen Daseinsform ins psychische Leben eintreten.

Nun hatten schon die Pythagoräer das eigenartige Bewußtseinserlebnis einer musikalischen Konsonanz als eine Folge des mathematischen Zueinanderverhaltens der Längen der die Gehörswahrnehmung hervorrufenden schwingenden Saiten angesprochen, und Euler eine Gesetzmäßigkeit in diesem Verhalten betont, die, um nicht zu ermüden, keine zu einfache, um aber durch allzuschwere Überschaulichkeit nicht Gleichgültigkeit oder Verdruß zu erregen, auch keine zu verwickelte sein dürfe. Er erkannte aber, wie vor ihm schon Leibniz, in Tönen, deren Schwingungen im Verhältnis von 200 etwa zu 300 standen, als Quelle ihres Wohlklangs ein ihnen spezifisch Gemeinsames, nämlich den Rhythmus 100, der dort in Einheiten von je zwei, hier in Einheiten von je drei Schwingungen gegeben sei: einen hier in der Zeiteinheit dreifach, dort zweifach sich differenzierenden gemeinsamen Grundrhythmus.

Hier setzt Lipps ein und seine Theorie der Tonrhythmen oder Tonverwandtschaft.[1]) „Unter allen Gliederungen", sagt er, „ist die Zweigliederung und die potenzierte Zweigliederung, d. h. die Zusammenfassung von je zwei Elementen zur Einheit, dann wiederum die Zusammenfassung von je zwei solchen Einheiten zur Einheit, für uns die natürlichste. . . . Diese auf der Zweizahl basierenden Gliederungen sind, so kann ich dies auch genauer bestimmen, die in sich relativ gegensatzlosen. Dagegen trägt die Dreigliederung, noch mehr die Fünf-, Siebengliederung u. s. w. in sich ein Moment der ausgesprochenen Gegensätzlichkeit. Jenen Gliederungen eignet demgemäß ein Charakter der

[1]) Vergl. „Grundtatsachen des Seelenlebens", 1883, Kap. XI, „Psychologische Studien", 1885, II. Teil, ferner zwei Aufsätze: „Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung", 1898, und „Zur Theorie der Melodie", 1901, beide in der „Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane", Bd. 19 und 27.

Digitized by Google

Ruhe oder des in sich Beruhenden, des Gleichgewichtes — diesen in wachsendem Maße ein Charakter relativer Unruhe, der Bewegtheit, des aufgehobenen Gleichgewichtes."

Daraus ergibt sich nun einmal des näheren der verschiedenartige Charakter der Tonschritte GC (3:4) und CG (2:3), und der Stellung von Quart und Quint zur Tonika; vor allem aber die entgegengesetzte Differenzierung des Tonikagrundrhythmus in den auf Quint und Quart aufgebauten Stammakkorden, d. h. die aktive, entschiedene Befehdung der Ober- und der Unterdominantharmonien, die gegenseitig sich das Recht des Daseins zu bestreiten suchen. Allein nur um so entschiedener bringen sie dadurch das ihnen Gemeinsame zur Geltung, die Tonika: höchste Einheit wird ja erzielt, wo vorhandene Gegensätze sich treffen und lösen. Das Bedeutungsvollste freilich für die ästhetische Einheit sind nicht die Gegensätze einzelner Unter- und Oberdominantklänge und -Akkorde — wir werden es erkennen in den Ansprüchen verschiedener Tonrhythmen: Grundrhythmus oder Tonika zu werden. —

Also — es verdanken die Töne der Tonleiter ihre Bedeutung für die Melodie und die melodische Akkordfolge neben „den Verwandtschafts- bezw. Nachbarschaftsverhältnissen der Töne zum Grundton und zu einander" zugleich „den Verhältnissen relativer Gegensätzlichkeit, die zwischen einzelnen der Töne stattfinden", und die Melodie stellt sich dar als „ein in der Zeit sich verwirklichendes System von Tonrhythmen", „das in einem einzigen, alles beherrschenden Grundrhythmus seinen Einheitspunkt hat und in ihm, als seiner Basis, abschließend sich zusammenfaßt". Schon der einzelne Klang ist ein rhythmisches System; die Melodie mit ihrer harmonischen Unterlage ist eine Potenzierung desselben, in sich von aktiv-gegensätzlichem Leben erfüllt, und doch nur eine Vermannigfaltigung eines Einfachen, ein System von Systemen, ein künstlerischer Organismus.

Daß hierbei die einheitliche, wenngleich in unendlicher Differenzierung und Komplikation begriffene rhythmische Mannigfaltigkeit eines kunstvollen Tonsystems in der Psyche — die ja gleichfalls ein an jene, in unendlicher Differenzierung und Komplikation begriffenen Bewegungsformen des Gehirns geknüpfter, einheitlicher Lebenszusammenhang ist — durch Übertragung der Reihen rhythmischer Teilvorgänge und durch Zusammen-, Über- und Unterordnung gleicher Einzel- und Gesamterregungen (wenn schon auf einem dem Bewußtsein sich entziehendem Wege, gleichwohl) nun die vollkommenste Resonanz findet, dies haben wir, wie eingangs erwähnt, zwingende Gründe anzunehmen. — Zugleich aber ist uns im künstlerischen Tongebilde der vollkommenste Ausdruck für das Allgemeingesetz des Sich-Auslebens der psychischen Kräfte, das Lustgesetz, gegeben, und von hier aus wird jetzt die Lippssche Theorie ästhetisch fruchtbar. —

Denn wie wir hörten, bedeutet für Lipps der Tonschritt CG ein eigentümliches Heraustreten aus der Gleichgewichtslage, eine bestimmte Weise der Lebensbetätigung, und ein Ähnliches findet er in allen Tonschritten, die aus einer Potenz der relativ in sich beruhenden Zweigliederung in die Potenz eines ungradzahligen Tonrhythmus übergehen; die Melodie aber mit ihrer harmonischen

Digitized by Google

Bedeutung oszilliert ihm in ihrem Verlaufe um die Gleichgewichtslage ihrer tonikalen Basis. Da fällt uns doch eines auf: was will das Wort „Gleichgewichtslage"? Wären hier verborgene Kräftewirkungen im Spiele? Im Sinne etwa des Lotzeschen[1]) „Hineinfühlens in das eigentümliche Wohl und Wehe, welches die bewegten Dinge selbst durch ihre Bewegung, die im Gleichgewicht befindlichen durch ihre Ruhe erfahren", das dann bei Fechner aus einem assoziativen zu einem elementaren wird[2]) — oder des Dommerschen „Wechselspiels von Anspannung und Beruhigung", worin „innere Lebensbewegung mit ihren in tätiger Wechselwirkung einander bestimmenden Kräften durch ein in der Zeit Bewegtes ausgedrückt wird"[3]) — oder auch des Riemannschen Wortes, die Musik bediene sich „der Tonbewegung, welche die den Menschen beseelende Lebenskraft in ihren Äusserungen unmittelbar versinnliche"?[4])

In der Tat handelt es sich um nichts geringeres als eben dieses. „Das Harmoniegefühl stellt sich um so sicherer ein" — wir fügen hinzu: und die psychische Leistung ist eine um so geringere, „zu je einfacherem Gesamtrhythmus die Rhythmen der verschiedenen Reihen von Einzelerregungen sich zusammenschließen"; die psychische Leistung aber wächst in dem Maße, als sie von diesem Einfachen, diesem „principium a quo"[5]), sich hinwegwendend nun aufstrebt zu Kraft und Reichtum. Schon äußerlich verrät sich uns das erwachende Tätigkeitsgefühl in der wachsenden Tonhöhe, Tonstärke und Bewegungsgeschwindigkeit; wir sind geneigt, Tonschritte wie CE, CGis, CA, CDis ($2^2:5$, $2^4:5^2$, $3:5$, $2^6:[3.5^2]$) beim Singen nach der Höhe hin zu übertreiben zu Gunsten der Energie ihres Lebensgehaltes, oder wir pflegen die Entwickelung der Melodie bis zu ihrer dynamischen Hauptnote mit einem Crescendo und Accelerando zu begleiten und die schweren Zeiten mit einer Verlängerung zu versehen, wie dies alles Lipps bezw. Riemann dargetan haben. Allein — dies sind doch nur Symptome, Symptome nämlich für die treibenden Kräfte, die hier im Verborgenen tätig sind, und die in ihrer Intensität nur die Lebhaftigkeit des Erregungszustandes spiegeln, der dem Tonwerke eignet. —

Nun hat die musikalische Theorie sich jahrhundertelang gemüht, die Gesetzmäßigkeiten aufzuzeigen, die im Ergreifen entfernterer Tonstufen und Tonbeziehungen und im Zurückweichen auf einfachere, verwandtere, sowie in der gegenseitigen Förderung und Befehdung der einzelnen Töne und Tonlinien walten, und hat versucht, sie zu Normen zu erheben. An der Spitze dieser Normen findet sich das altehrwürdige Quintenverbot. Beruft sich 1516 Pietro Aaron auf die Erfahrung, daß unaufhörlicher Genuß süßer Weine und feiner Speisen uns schließlich Widerwillen und Ekel verursache, denn in der Abwechselung beruhe aller

---

[1]) a. a. O., S. 78.
[2]) a. a. O., S. 157 ff.
[3]) „Elemente der Musik", 1862 (!), S. 62.
[4]) „Die Elemente der Musikästhetik", 1900, S. 14.
[5]) So nennt der Spanier Salinas 1577 die Prime.

Digitized by Google

Reiz[1]), so ahnt er wohl damit ein Prinzip der Mannigfaltigkeit, Klarheit und Selbständigkeit der Stimmenbewegung, auf das wohl auch Helmholtz mit seiner Warnung vor allzugroßer Verschmelzung der Teiltöne hinzielte[2]); — urteilt Cherubini, eine Quintenfolge erzeuge Mißklang, weil Ober- und Unterstimme gleichzeitig in verschiedenen Tonarten fortschreiten[3]), so fühlt er umgekehrt den Mangel an harmonischer Einheit heraus; im übrigen hat man weniger gedacht, als das Gesetz gepredigt — bis nach 5½ hundert Jahren seines Bestehens W. Tappert, um sich aus dem Wirrsal hundertfältiger Ausnahmen zu retten, 1869 seine völlige Aufhebung beantragt hat.

Sieht man jedoch einmal genauer zu, so kann es sich bei Quinten über dem Grundrhythmus der jeweiligen Akkorde — denn in ihnen prägt sich der Sinn aller verdeckten und offenen Quintenverbote noch am deutlichsten aus — schließlich im ersteren Falle nur handeln um einen Schritt aus relativer Ruhelage zu unmittelbar neuer Ruhelage, die, wennschon bei weitem Stimmabstand der Eindruck solcher Zwecklosigkeit sich mildert, doch bei fremdartigeren Harmoniefolgen dafür um so unvermittelter zu erscheinen pflegt; im zweiten aber statt eines solchen der Bedeutsamkeit des Harmoniewechsels unangemessenen sanften Hinübergleitens um eine der Verbindung zweier Ruhepunkte widerstreitende Lebendigkeit sprunghafter Stimmführung. War doch einmal in uns nach erreichtem Ruhepunkte Raum geschafft und neue Kraft gewonnen, wieder frisch aus uns herauszugehen und zu neuen Taten auszuholen — nun fanden wir uns unversehens zu erneutem Ruhen verurteilt, das wir doch wiederum auch um der neuen Harmonie und der erregten Tonfortschreitungen willen nicht als verlängerte Vorbereitung zu diesen erwarteten Taten aufzufassen vermochten: da wurden wir der Unsicherheit und Ziellosigkeit in der Inanspruchnahme der psychischen Kraft unlustig, und wir lehnten ab. — Ein Vorgang freilich nur im kleinen — der sich aber bei allen Einklangs-, Oktavenparallelen, Querständen und all den horribilia, deren Verbot des Sinnes nicht entbehrt, mutatis mutandis immer wiederholt.

Wichtiger aber ist dies. Außergewöhnliche Töne ziehen die Aufmerksamkeit in außergewöhnlichem Maße auf sich, wir empfinden sie als Ausdruck außerordentlicher seelischer Bewegung, und so haben wir den Wunsch, daß die durch sie hervorgerufene Stauung in der Betätigung der psychischen Kraft nicht zwecklos an gesuchte, anspruchsvolle Wendungen vergeudet werde, sondern eine vollbeabsichtigte, zielbewußte und reiche seelische Ausbeute gewährende sei, und verlangen: — ein dissonierender Ton solle nicht ohne Grund im Nebel verschwimmen, sondern in einer seinem Charakter entsprechenden Weise sich auflösen — Sprünge mit Akkordwechsel sollen sich nicht ohne Grund in gleicher Richtung fortsetzen, sondern in kurzer Rückbewegung elastisch die Gleichgewichtslage auf-

[1]) „I tre libri dell'istituzione armonica", zitiert bei Tappert: „Das Verbot der Quintenparallelen", 1862.

[2]) „Die Lehre von den Tonempfindungen", 1862; 5. Aufl., S. 575 ff.

[3]) „Theorie des Kontrapunktes und der Fuge", 1835, herausgegeben von G. Jensen, S. 5.

Digitized by Google

suchen — der Zielton eines chromatischen Durchganges solle sich nicht ohne Grund zu wichtig machen — Reizmittel der Chromatik, frei eingeführter Vorhalte, Wechselnoten, Modulationen, rhythmische Komplikationen u. s. f. sollen mit der Kraft ihrer Würze nicht in Mißverhältnis treten zu der Eigenkraft der von ihnen verschärften Tonbewegungen und -beziehungen, um nicht gar Abstumpfung, Widerwillen, Lächerlichkeit zu erregen — und umgekehrt hinwiederum müsse die allzu abgenutzte und daher trivial und schwächlich wirkende Auflösung vieler Dominant- und verminderter Septimen, Leittöne und einfacher Vorhalte dem jeweils vorhandenen Überschuß an Leistungsfähigkeit der psychischen Kraft, durch kräftige Gegenbewegung der übrigen Stimmen, ein Feld schaffen freien Sich-Auslebens zu Gunsten innerer Vertiefung der von ihnen getragenen Gemütsvorgänge. —

Ist dies nun nicht alles nur ein Ausdruck für das natürliche Bedürfnis der Psyche, alle die ihr angesonnenen Bewegungen, die dem Wunsche nach frischer Betätigung ihrer Lebensimpulse und wiederum nach Schonung derselben entgegenkommen, in sich aufzunehmen, alle aber abzuweisen, die sich ihm nicht anbequemen wollen? Worin beruht aber dieses Bedürfnis anders als in jenen Lebensbedingungen der psychischen Kraft, den Bedingungen ihres Sich-Auswirkens und in sich zur Ruhe Kommens, ihrer Lebensfülle und ihrer Begrenztheit — worin anders als in unserem Prinzipe der psychodynamischen Ökonomie, das der Ausdruck des selbsterhaltenden Prinzipes der Seele und Träger ihres Lustgefühles ist?

Allein, eine Einhaltung und Wahrung der gesunden, lustvollen psychischen Lebensbedingungen, auf welcher allein das Aufgebot von Regeln und Vorschriften der Harmonielehre und des Kontrapunkts sein Daseinsrecht zu gründen imstande ist, gleicht dem Stadium der Vorbereitung, in welchem der Boden urbar gemacht, der Acker gepflügt ist und nur der Empfängnis triebkräftiger Keime noch harrt, um seines Vermögens nun auch zu walten. Der Wert, der solchen Geboten zukommen mag, die Bestimmung, die sie erfüllen sollen — zu teil wird ihnen beides erst mit jenem Augenblicke, wo nunmehr die Stätte, der sie gelten, wirkliche Lebensregungen im Schoße birgt, eine Aufgabe sie nur erfüllt: zu möglichstem Gedeihen, zu möglichst freier Entfaltung ihrer Triebe ihnen zu verhelfen, ja selbst verletzende Eingriffe ihnen gestattet in das eigene, von dem Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes beherrschte und in dreifacher Gesetzmäßigkeit so empfindlich organisierte System der Kräfteverteilung: wenn es ihnen zu höherer Lebensenergie gedeihen kann (wie wir allenthalben solches erleben im Vorgange der psychischen Stauung).

Wir müssen also hinzufügen: Zu Gunsten solchen Kräftespieles schweigen alle Regeln; dem Sinne der Bewegung hat Sparsamkeit und Wohlklang sich unterzuordnen. Keiner lehrt dies wie Joh. Seb. Bach. Bach verschwendete geradezu, und vor der Blütezeit der Quintenjagden (der Zeit Kirnbergers und Marpurgs)[1]) und des Wohlklangsphilisteriums, Sekunden-,

[1]) Ihm galt das Gedicht Lessings von dem schöpferischen Geist, der sich selber „Schul' und Bücher" ist.

Digitized by Google

Quinten-, Nonenparallelen, Querstände, hauptbetonte Durchgangsnoten und dergleichen: um der Kraft und Charakteristik des reinmusikalischen Ausdrucks willen. „Mir sind Sätze von großen Meistern bekannt", sagt Mattheson[1]), „die es noch härter treiben" (als die von ihm zitierten) . . . „Sie sind, wo nicht erbärmlich schön, wenigstens an Vermessenheit vortrefflich genug. Wiewohl auch nicht zu leugnen, daß der Gebrauch dieser Kontrasten oder Klangzwisten oftmals sehr außerordentliche Wirkung tut." — Treffend bemerkt Helmholtz einmal[2]): „Alle diese Regeln beziehen sich wesentlich auf solche Musik, welche, wie die alte Kirchenmusik, in einem möglichst ruhigen, sanften und überall gut vermittelten, ohne absichtliche Kraftanstrengung im ebenmäßigsten Gleichgewicht fortlaufenden Flusse dahingleiten soll." Und an einer anderen Stelle (§ 35) erläutert Mattheson: „Wir müssen demnach bei dergleichen Sachen nicht sowohl auf die Erfüllung des Dreiklanges, der triadis harmonicae, sehen, als darauf, daß die Singstimmen nur artig miteinander streiten[3]), umwechseln und gleichsam eifern." Es kommt eben alles darauf an, welche Rolle die Stimmen im psychischen Kräftespiel zu erfüllen haben, ob sie frisch und zielbewußt ausschreiten sollen, oder müde und matt, oder ob sie verhältnismäßig gleichgültig ihr Dasein fristen. Denn noch ein anderes könnte erwähnt werden. Rich. Strauß schreibt in seinem „Heldenleben" gleich im 7. Takte im reinsten Es-dur die absteigende Tonfolge b — as — ges — fes — es — d marcati. Warum wohl? Weil er sich im Anlauf an sein Ziel d die Halbtöne bis zuletzt versparen will, um „das frei schwingende Leben großer . . . Tonschritte"[4]) sich nicht an kleinen Stufen brechen zu lassen; denn die in ihrem Quantum auf die Bewältigung der ersteren, großen eingestellte Energie hat, da sie auf den Halbton (es) trifft, einen unverbrauchten Rest, der nun, von dem folgenden Halbtonschritt noch verdoppelt, mit höchster Wucht sich auf den bereits metrisch hauptbetonten Zielton d stürzt und ihn sogleich in seine höhere Oktave emporschnellt. Ein Beispiel für unzählige andere, wo, um der zumal in der modernen Kunst mit unerhörter Feinheit empfundenen und abgewogenen Intensität auch der kleinsten Lebensreize willen, der Bannkreis der Tonalität gesprengt wird.

Was aber nun? Sollte sich, nachdem dem Sparsamkeitsprinzipe des psychischen Kräftehaushaltes das andere, höhere, der Kräftebedeutung und lebensfrischen Entfaltung, sich übergeordnet hat, keine Gesetzmäßigkeit mehr aufzeigen, keine Regel mehr finden lassen, die nun zugleich einmal die tausend und abertausend Ausnahmen und Übertretungen jener uns bekannten, im Dienste des ersten Prinzipes stehenden Vorschriften in einer höheren Einheit aufzulösen vermöchte und sie zwänge, diese Einheit selbst zu bekräftigen? Eine Gesetzmäßigkeit, die eben jeden Einzelfall nur als freie Entwickelung ihrer selbst von vornherein in sich begriffe? Die schließlich jene beiden Prinzipien

---

[1]) Im 3. Teile des „Vollkommenen Kapellmeisters", 1739.
[2]) a. a. O., S. 570.
[3]) „Discordia concors"! (Schopenhauer: „concordia discors".)
[4]) Dommer, a. a. O., S. 77.

Digitized by Google

als ineinander übergreifend, in solcher Eintracht aber wiederum nur im Dienste einer zu verkörpernden musikalischen Idee waltend zeigte?

Versuchen wir es. Folgende Fassung müßte sich etwa gewinnen lassen.

Handle — gilt es die äußere Darstellung eines gegebenen musikalischen Gedankens — so, daß die Größe des gesamten sich dabei auswirkenden Kraftaufgebotes in jedem Augenblicke sich bestimme nach der Größe des augenblicklichen inneren Schwergewichtes des Tongehalts; die einzelne Stimme aber nur in dem Maße Kraft verbrauche, als sie, sei es im Dienste, sei es in relativer Gegensätzlichkeit zur Melodie, Bedeutsames auszusprechen hat.

Und dem fügen wir gleich noch vervollständigend, freilich mit dem Bewußtsein, Späterem damit vorzugreifen, hinzu:

Sei jedoch, gilt es tonkünstlerisch selbständig zu schaffen, bedacht, daß die Schwere des sich entladenden inneren Gewichtes der schöpferischen Eingebung — durch Negierung aller Symptome der zur Kundgebung ihres Gehaltes erforderten Mühwaltung bis zur äußersten Beschränkung auf das jeweilig Notwendige hin — sich durchdringe mit elastischem Leben, auf daß sie dem Tonwerk den Eindruck des relativ leichten, freien, selbstverständlichen In-Sich-Beruhens eines vollendeten künstlerischen Organismus verleihe.

— Recht allgemein gehalten und eigentlich doch selbstverständlich! — vielleicht aber auf seinem bescheidenen ästhetisch-musikalischen Gebiete nicht minder allgemeingültig, wie auf dem umfassenden des ethischen Lebens Kants: Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne — oder des erkenntnistheoretischen: Handle so, daß der Ablauf deines Vorstellungslebens sich bestimme nach dem objektiven Rechtsanspruch der vorgestellten Gegenstände, vorgestellt zu werden.

Eines haben alle drei gemein: sie fordern unbedingte, unwiderrufliche, absoluteste Allgemeingültigkeit; und indem sie von jedwedem konkreten Gehalte abstrahieren, erweisen sie sich eben damit als reine Formalprinzipien.[1])

Wir aber haben aus der Anwendung der Lippsschen Voraussetzungen auf die Gesetze der musikalischen Theorie uns eine Erkenntnis, auf die uns alles ankam, tiefer zu eigen machen können, als uns im Verfolge der Höhenlinien des psychologischen Formproblemes im schönen Tonkunstwerke möglich gewesen wäre:

---

[1]) Ein jedes Gesetz, das über die Sphäre derselben hinausgreift und positive inhaltliche Vorschriften gibt, schließt von vornherein die Pflicht in sich ein, gegebenen Falles sie zu übertreten (du sollst dich der Sitte, der Obrigkeit unterwerfen — du sollst deiner sittlichen Überzeugung folgen; u. s. w.).

Digitized by Google

Der Sinn des musikalischen Formbegriffes ruht, soweit er normativ sein darf, in den Bedingungen der Leistungsfähigkeit unserer psychischen Kraft.[1])

Es wird uns nicht länger verborgen geblieben sein, daß wir in dem System einer unendlich fein und reich und nach dem Prinzipe des kleinsten Kraftaufwandes geordneten, in innerer Einstimmigkeit sich vollziehenden Kräftebetätigung nur das Medium zu erkennen haben, vermittels dessen seelische Regungen in den sinnlich wahrnehmbaren Klangstoff überhaupt erst einzugehen und ihn zum Organismus ihres innern Lebens auszubilden — wir Genießenden aber die Gemütsvorgänge in den Bewegungsformen und Verhaltungsweisen der Töne nachzufühlen und in uns herüberzunehmen vermögen. Und es läßt sich ermessen, zu welcher ästhetischen Wirkung auf dem Untergrunde eines solchen bis in die letzten seelischen Ausstrahlungen hinein aufs zweckvollste abgestuften Kräftesystemes nun auch das Kunstmittel der psychischen Stauung erwachsen muß, wie ihr Wellenschlag noch im feinsten Geäder fühlbar und bedeutsam nachzittern wird, treten etwa die Ansprüche der einzelnen Bewegungsantriebe auf frische und freie Lebensentfaltung zu einander in Konflikt, gelangen sie zu völliger Aussprache

[1]) Nur nebenbei noch zwei Worte in Form einer Anmerkung! Sie wollen darauf hinweisen, daß die Fruchtbarkeit der bisher so gut wie unbeachtet gebliebenen Tonrhythmentheorie mit dem Angedeuteten nicht erschöpft ist. Es war gesprochen worden von der aktiven Gegensätzlichkeit der auf die Zweigliederung aufgebauten Rhythmen und derer, die sich auf dreiteilige Rhythmen gründen. Ein Beispiel im Großen für die einander ausschließenden Ansprüche der Ober- und der Unterdominante, die entstehende Melodie in den Bann ihres Grundrhythmus zu ziehen, bietet die in jeder, selbst der symphonischen Form wiederkehrende Tatsache, daß das zweite Thema fast stets in der Tonart der Oberquint (3:2) oder auch großen Terz (5:4) erscheint — nie aber, mit einer einzigen Ausnahme bei Raff (im ersten Satze seiner „Waldsymphonie") in der Unterdominante (2:3) —, während stets am Ende eines Tonstückes in bedeutsamster Weise auf die Unterquintharmonie zurückgegriffen wird: vor endgültig erreichter Ruhelage noch einmal gleichsam ein kurzes Sich in sich Zurückziehen des Tonikarhythmus, heraus aus all der Fülle der ihrem Schoße entblühten Tongestalten, nach innen zu, auf einen im Tiefsten gelegenen Lebensruhepol — um nach wieder erlangtem Gleichgewicht des Sich-Ausgebens und Sich in sich Zurücknehmens sein ästhetisches Lebensbild abzuschließen. — Weitere Ausblicke, insbesondere auf den eigentümlichen Stimmungscharakter der Kreuz- und B-Tonarten, müssen wir uns freilich hier versagen. —

Digitized by Google

ihrer Inhalte erst nach allerlei Hemmungen und Verflechtungen. Daß aber das Feingefühl für die Rechtsansprüche der einzelnen Tongestalten auf ein ihrer inneren Bedeutsamkeit gebührendes Maß von Betätigungsfreiheit nur durchaus allmählich erstarkt ist[1]), lehrt ein Blick auf die Entwickelung unserer großen symphonischen Formen: wir verfolgen da, wie aus dem lebendig gewordenen musikalischen Strome der Haydnschen Zeit sich immerfort neue Melodien erzeugen, die wie freundliche Blumen zu einem Strauße verflochten werden; wie aber bereits der Sinn erwacht ist für das innere Schwergewicht gewisser Tonbildungen[2]), wie immer deutlicher in dem naiven Nebeneinander sich ein Über- und Unterordnen der melodischen Gänge fühlbar macht, wie endlich in dem Werdegang Beethovens die Wucht der Eingebungen in immer weiterem Bogen ausladet und in immer weiterem Bogen abklingt: hier haben die scheinbar nichtssagenden Kadenzen, ehedem meist brillierende Versatzstücke, als Träger des Ausströmens und Ausklingens ihre tiefe ästhetische Bedeutung gewonnen, und selbst die Pause wird hier beredt. —

Mit diesem allen sind wir nun fähig geworden, uns an einem Probleme zu messen, das uns als das oberste der ganzen Ästhetik vom Schönen erscheinen will; und so halten wir denn nicht länger mit der Frage zurück: Wie fassen wir den Wert eines schönen Kunstwerkes, welche Faktoren sind es, die ihm gegenüber unser Urteil bestimmen, wie gelangen wir überhaupt vor hohen Kunstschöpfungen zu dem unmittelbaren Eindrucke von genialer Offenbarung, während innere Dürftigkeit sich uns im glänzendsten Gewande nicht zu verhüllen vermag?

Greifen wir ein wenig weiter aus.

Wer einmal auf langhingestrecktem Eilande mitten im Meere geweilt und auf hochragender Klippe am Ende der Längsausdehnung gestanden hat, der entsinnt sich

---

[1]) Erst dadurch aber errangen die Tongedanken sich volle Ausdruckskraft! — Worin übrigens anders dürften wir bei großen Stilisten wohl das Geheimnis ihrer Kunst zu entdecken haben, als in solcher aufs äußerste abgewogenen und planvoll durchdachten Verteilung der inneren Schwergewichte? —

[2]) Letzten Endes schon seit den Ricercares des Giovanni Gabrieli.

Digitized by Google

vielleicht eines merkwürdigen Anblicks: war ihm vorher das Meer als kreisrunde Scheibe im Bewußtsein, in deren Mittelpunkt er sich zu befinden glaubte, so gewahrt er jetzt plötzlich, wie die unendliche Ferne in der Richtung der Insel zu wachsen scheint, während sie sich nach rückwärts zusammenpreßt — dort weitet sich ihm der Horizont zur Ellipse und verliert sich schier ins Unermeßliche, aber rückwärts am Fuße der Klippe beginnt die Meeresflut sich zu stauen und wie zu einem Wall aufzutürmen, der den der Insel abgewandten Horizont lebhaft fühlbar einengt. Vielleicht ist ihm da die Ahnung aufgestiegen, daß seine Sinne dem Unendlichen gegenüber wohl stumpf bleiben möchten, fänden sich in der endlichen Ausdehnung nicht Maßstäbe, an denen es seine Überlegenheit immer wieder erproben könnte, ja daß die Vorstellung eines Unbegrenzten wohl ganz ohne Widerhall in seiner Seele verbliebe, könnte sich diese Kraft der Überlegenheit in dem Verkleinern aller gewöhnten Verhältnisbestimmungen nicht unaufhörlich von neuem betätigen.

Diese Tatsache der an Verhältnisbeziehungen geknüpften Eindruckskraft und Wertungsmöglichkeit der Objekte gewinnt an Bedeutsamkeit, handelt es sich um menschliche Kraftbetätigung. Insbesondere Kunstgebilden gegenüber ist uns ein überaus feines Gefühl eigen für die Intensität geoffenbarten Wollens. Da die Natur so absolut mühelos, gleichsam selbstverständlich und jedes Anspruchs beabsichtigter Wirkungen bar zu walten scheint, so empfinden wir in einem verborgenen einheitlichen Rhythmus das Geheimnis ihres Webens, in den Äußerungen organischer Lebenstriebe das Geheimnis ihrer Kraft um so unmittelbarer. Ähnlich im naiven Kunstwerk. Engen wir jedoch das Spiel des Zufalls ein und lassen an seine Stelle die Leistung zielbewußter Arbeit treten — um so größer, müssen wir jetzt finden, wächst unsere Vorstellung vom Erfolg, um so schwerer sind wir zufrieden zu stellen. Eine mit ein paar Strichen hingeworfene Landschaft führt unsere Einbildungskraft auf ein unbegreiflich potenziertes Vermögen, das mit der kleinsten Betätigung Leben verbreitet; eine Zeichnung, die sich mit Lineal und Zirkel abmüht, erstickt den Gedanken an künstlerische Fähigkeit im Keim, und sie vermöchte die stärkste Unlust hervorzurufen, wollte sie mit solchem Anspruche auftreten, denn nun wird uns der Mangel an innerer Kraft eindringlich,

Digitized by Google

und nichts gibt es ja, was uns so im Tiefsten verletzte. In anderm Zusammenhange betonen wir wieder den Vorzug der Schnitzmesserarbeit vor dem Holzguß, sie wahre, sagen wir, den Charakter, die Eigenwilligkeit des Materials. Allein was wir dabei fühlen, ist im Grunde nichts als dies —: Wir bewältigen einmal das Material zugleich mit des Künstlers Hand, deren zielbewußtes Wirken wir zu sehen glauben, und zwar in um so höherem Grade, je deutlicher wir am Materiale wahrnehmen, wie jede einzelne Handlung ihm abgerungen werden muß. Des weiteren fühlen wir gleichsam die Kraft des künstlerischen Zeugungstriebes, der sich vor uns betätigt nach einem Gesetz der Relativität von aufgewendeter Mühe und erzieltem Erfolg: Die Intensität aber dieser Kraft, die im umgekehrten Verhältnis zur Größe der Mühwaltung steht, wird uns zum Gradmesser der Intensität des künstlerischen Genusses. Und muß endlich die Energie dieser inneren Kraft wachsen mit dem Widerstande, den ihm das sinnliche Material entgegensetzt, so werden auch um so höhere Wertinhalte ins Dasein gerufen werden, je mehr es ein Ringen mit dem spröden[1]) Stoffe gilt: bei anmutigen melodischen Figurationen greifen wir gerne zum wohlklingenden und leicht ansprechenden Flötenklang — Regungen, die aus tiefstem Herzen hervorbrechen, entringen sich allein dem sinnlich so unschönen Klange der Oboen, des Englisch-Hornes oder der Streichinstrumente, welch' letztere die innere Dynamik durch Bewegung von Hand und Arm in unendlich feiner Abstufung des Ausdrucks nachzubilden wissen.

Es liegt also eine dreifache Wechselbeziehung vor. Vorausgesetzt sind unsere beiden ersten formalen Kennzeichen eines schönen Kunstwerks: eine gleichmäßige, allseitige Durchleuchtung des Sinnlichen mit geistigem Gehalt, und eine vollkommene und bis ins einzelnste gehende Sparsamkeit in der Entfaltung der künstlerischen Mittel nach dem Prinzipe des kleinsten Kraftaufwandes. Dann darf man sagen:

Bei gegebener künstlerischer Kraft wird die Arbeitsleistung eine um so größere sein, je eigenwilliger das Material sich gebärdet. — Sodann: das Kunstwerk steigt in der Bewertung, je mehr es bei gegebener Sprödigkeit

[1]) Hier lediglich im Sinne von „eigenwillig".

Digitized by Google

des Stofflichen, bei gegebener Schwere der Bedingungen seiner Inkarnierung den Eindruck des Leichten, Elastischen, frei in sich Beruhenden macht. — Und endlich: das Kunstwerk erzwingt sich unsere Hochschätzung in um so höherem Maße, je mehr sich bei gegebenem Aufwande an Mühwaltung (etwa bei gegebenem Stande technischen Vermögens) herausstellt, mit welcher inneren Kraft es dem Materiale erst abgerungen werden mußte.

Wir können aber versuchen, das Ganze auf eine Formel zu bringen. Unsere beiden ersten Formbestimmungen wiederum zur Voraussetzung erhoben, ergeben sich ohne weiteres und mit dem Eindruck des Selbstverständlichen folgende zwei doppelten Relationen: Um so geringer muß das Talent sein, je größer sein Kraftaufwand und je kleiner doch zugleich die stoffliche Eigenwilligkeit des Materials war; um so gewaltiger ist die künstlerische Zeugungskraft, je leichter alle Widerstände überwunden erscheinen, wiewohl die Eigenwilligkeit nur um so zäher sich gebärdete.

Und so fassen wir denn nunmehr unsere drei, zur Begriffsbestimmung des Schönen uns unerläßlich dünkenden formalen Grundmomente in einen Satz zusammen. So etwa möchten wir wohl sagen:

Bei Erfüllung der Forderung gleichmäßigen, restlosen Durchdringens des Sinnlichen mit seelischem Gehalt und bei reifster künstlerischer Ökonomie in den sich auswirkenden Kräften wird das schöpferische Vermögen zu einer um so intensiveren Offenbarung gelangen, mit je: im Verhältnis zur Schwierigkeit der in ihm ruhenden Bedingungen: leichterer Mühwaltung der sinnliche Stoff bewältigt erscheint.

Es sei beispielsweise ein plastisches Kunstwerk gegeben. Hier wird die künstlerische Kraft des Genius sich um so eminenter erweisen, je völliger, restloser seine körperlichen, seelischen oder geistigen Lebenspotenzen im Stofflichen verkörpert und aufgegangen sind[1]); dieses Leben wird nur um so kraftvoller und mannigfaltig differenzierter in die Erscheinung treten, je einheitlicher und zweckvoll durchdachter es sich gibt; schließlich

[1]) D. h. nicht symbolistisch angedeutet, sondern symbolisch unmittelbar anschaulich geworden sind.

Digitized by Google

aber — und zwar nur um so bewunderungswürdiger, je charakteristischer dabei die Natur ihre Rechte behauptet[1]) — wird der Kunstschöpfung noch eine viel höhere Bewertung gebühren, einer je geringeren Entladung ihre innere Fülle nach außen bedurft hat, sich unmittelbar kundzugeben; oder sagen wir: mit je geringerem Aufwande erregter Mienen und Gesten, je ruhiger also, je selbstverständlicher sie sich gibt.

Natürlich haben sich im Laufe der Entwickelung einer jeden Kunst die Zweckmäßigkeitsmomente, dem Stofflichen eine immer gesteigertere Anpassungsfähigkeit zur Empfängnis und Verkörperung geistiger Inhalte zu erringen, ganz allmählich instinktiv entwickelt und sind dann von der jeweils neuen Generation gleich von vornherein als konstanter Vorstellungsfaktor in den künstlerischen Schaffensprozeß mit hineingenommen worden. Inwiefern wir nun aber in der Lage sind, echte, wenn schon recht unbeholfene Kunst sehr wohl von flacher Routine zu scheiden und etwa, wo wir's heut' so herrlich weit gebracht, in den bisweilen ungeschicktesten und einfältigsten Werken einer vergangenen Zeit die geniale Kraft herauszufühlen und aufs tiefste zu genießen, dies wird uns bereits an der Hand der einen unserer drei Beziehungstatsachen deutlich geworden sein; — konnten wir doch sagen: eine Kunstschöpfung muß sich unsere Hochschätzung in um so höherem Maße erzwingen, je mehr wir an dem jeweils erreichten Stande technischen Vermögens abnehmen, mit welcher inneren Kraft sie der Materie erst entrungen wurde. Und auch gegenüber den eigentümlichen Verhältnissen, die etwa bei der Wertung eines in gebundenem, strengem Stile gehaltenen oder sich nur diatonischer Dreiklangsfolgen bedienenden[2]) musikalischen Kunstwerkes bestehen, und die gleichfalls ein feiner entwickeltes ästhetisches Urteilsvermögen erfordern — auch ihnen gegenüber wissen wir uns Rat, denn es fand sich, daß wir ohne alle Mühe ein Urteil gewinnen konnten, sofern wir uns nur gewöhnten, je ein Bestimmungsstück

[1]) Mit ihrem ästhetisch-negierenden Spiele des Zufalls: als Eigenwilligkeit des Materialcharakters, z. B. bei der Holzplastik; oder in der Gestalt einer Patina.

[2]) Es sei dabei von dem uns heute fremdartig anmutenden harmonischen Charakter dieser Dreiklangsfolgen in Kirchentonarten abgesehen.

Digitized by Google

— und dies wäre in unserm Falle der Schwierigkeitsgrad der Bedingungen für die Inkarnierung des Gehaltes — bei der Abwägung der beiden anderen völlig auszuschalten und als gegeben zu betrachten.

Aber noch eins. Bisher waren wir, und zwar auf Grund unseres zweiten Hauptprinzipes formaler Gestaltung, im Gebiete des Tonschönen noch lediglich im stande, die Größe des Erregungszustandes, „des inneren Bewegungsrhythmus“ [1]) zu bemessen, wir vermochten dies an jener Energie, mit welcher von der Kraft der Leidenschaft seine Fesseln gesprengt wurden; und wir mußten uns, soweit wir uns nicht eine ungebührliche Vorausnahme erlaubten, damit begnügen, den gerade nur auf die Eckpfeiler gestellten systematischen Aufbau bis zur Gewinnung einer obersten Norm für den Gebrauch der harmonischen, kontrapunktischen, schließlich aller Darstellungsmittel eines gegebenen musikalischen Gedankens zu führen. Nunmehr jedoch liegt uns auch die Intensität der Schöpferkraft in den Prinzipien ihrer (es braucht wohl nicht betont zu werden: natürlich völlig instinktiven) Wertung, soweit diese nur eine rein ästhetische ist, nicht mehr verschlossen; und in der Tat versuchten wir bereits, eine Norm aufzustellen, die dieser Intensität gerecht werden sollte. So lautete unser Allgemeingesetz für das melodische, und zwar im umfassendsten Sinne melodische — sagen wir einfach, für das musikalische Schaffen:

Handle, gilt es tonkünstlerisch selbständig zu schaffen, so, daß die Schwere des sich entladenden inneren Gewichtes der schöpferischen Eingebung — durch Negierung aller Symptome der zur Kundgebung ihres Gehaltes erforderten Mühwaltung bis zur äußersten Beschränkung auf das jeweilig Notwendige hin — sich durchdringe mit elastischem Leben, auf daß sie dem Tonwerke den Eindruck des relativ leichten, freien, selbstverständlichen In-Sich-Beruhens eines vollendeten künstlerischen Organismus verleihe.

Wir brauchen aber nur auf die Vorsatzsilbe „Ton“ zu verzichten, um jenes unser Allgemeinprinzip künstlerischen Schaffens und Wertens in der Gestalt der ihm zugehörigen Norm wiederzufinden.

---

[1]) Dommer; s. oben.

Digitized by Google

Von der Intensität der kunstschöpferischen Offenbarung, von der Kraft der Eingebung ist so oft gesprochen worden. Welches aber ist ihr Inhalt? Sind wir nicht verpflichtet, auch diese Frage zu stellen? Sollen wir uns mit Allgemeinheiten wie Persönlichkeitswerte, körperliches, seelisches, geistiges Leben zufrieden geben und nicht viel lieber ihre Gehalte in concreto zu erforschen suchen, damit sich endlich eine Wissenschaft des realen An-Sich, des Wesens der Kunst aufbauen ließe? Hundert Jahre nach Kant, und eine Wissenschaft des An-Sich? — Das bliebe wohl ein eitles Beginnen! Art und Bedingung und Gesetze der Entstehung, Erscheinungsformen und Wirkungsweisen kunstschöpferischer Offenbarungen, das ist's, was wir aufzuzeigen oder doch verständlich zu machen vermöchten — ihren Inhalt könnten wir allenfalls symbolisch, freilich aber nur um so viel matter und verschwommener als der Künstler aussprechen: ziehen wir es da nicht lieber vor, ihn aufs unmittelbarste zu erleben.

Höchstens eines, das vermöchten wir wohl. Wir dürfen fragen, welchem Willen dieses verkörperte Leben sein Dasein verdankt, — welches die treibenden Kräfte sind, die es ins Dasein rufen mußten. Da werden wir denn zurückgeführt auf jenen Urtrieb im Menschen, zu den Dingen um und außer ihm in Beziehung zu treten, ein Verhältnis zu ihnen gewinnen, Herr über sie werden zu wollen. Wir beseelen, so sagten wir schon oben, vom Anfange unseres Lebens an alles, das sich uns gegenüberstellt, ob es sich nicht wolle ergründen lassen und innerlich unser eigen werden, mit dem Einzigen, das wir haben, um die Fülle unserer Lebenstriebe vom Drucke des Unbegreiflichen zu befreien, — mit den Kräften unserer eigenen Persönlichkeit; und in dem Maße, als wir dies vermögen, sind wir über die Erweiterung unserer Lebenssphäre lustgestimmt. Allein nicht nur in dem Maße, als diese Lebenstriebe zu frischer, kräftiger, erfolgreicher Betätigung gelangen. Wir haben den lebhaftesten Wunsch[1]), daß sie nicht rein im augenblicklichen Genusse ihrer selbst sich vergeuden und aufzehren, sondern Symbole gewännen und dauernde Wahrzeichen schüfen ihres Wirkens und

[1]) Es sei die Vermutung ausgesprochen: aus dem dunklen Bewußtsein der Begrenztheit der seelischen Kräfte.

Digitized by Google

Waltens; daß das, was wir uns zu eigen machen, ein Abbild unserer selbst, ein Sinnbild unsres reinsten Strebens, unsres tiefsten Wesens werde, daß wir uns aus seinem Spiegel jederzeit geläuterter, in all unserem Vermögen gesteigerter zurückzunehmen vermöchten. Und je mehr uns dies zu teil wird, um so verwandter, vertrauter fühlen wir uns der uns umgebenden Welt; wir empfinden, auch sie ist aus der Berührung mit uns bereichert und gefördert hervorgegangen: sie ist uns zur Trägerin geworden seelischer Werte.

In der Kunst nun sind diese Bedingungen, unsern Lebenskreis auszuweiten, unser Daseinsgefühl zu erhöhen, aufs äußerste herausgearbeitet, und darum trifft sie, sobald sie uns berührt, und solange sie ihre Lebensgehalte nur nicht mit dem Anspruch des Beabsichtigten überbietet, unser Inneres so bedeutsam — sei es, daß wir mitschaffend der eigenartigen Kraft, die sich vor uns auswirkt, teilhaftig werden und nun dieses Schöpfervermögen rein um seiner selbst willen genießen — sei es, daß wir uns an den von ihm ins Dasein gerufenen Inhalten konzentriertester Lebensfülle, dem Neuen, Edlen, Hohen, das wir hier der Materie abgerungen sehen, innerlich erbauen. Und so ließe sich denn soviel wohl vom Inhalte aussagen: — Im Kunstwerk walten zwei Grundtriebe zu seelischer Selbstbetätigung. Einmal spielt die Lebenskraft durch das Medium eines schönen Phänomens mit unsern seelischen Regungen um des bloßen Genusses ihrer selbst willen. Sodann schaffen und erleben wir das Kunstwerk um seiner seelischen Offenbarungsinhalte willen. Und nun fügen wir hinzu: Es steigert sich die Befriedigung solcher doppelten Selbstbetätigung in eben dem Maße, als das Material von der Kraft ihrer Wirksamkeit Kunde gibt, als sich der Lebensgehalt in Formen spiegelt.[1])

Denn Form ist ja Anschauungsmöglichkeit. Form, auch so könnten wir sie fassen, ist Mittel zur Verständigung, ist Mittel zum Zweck, — in gewissem Sinne — Notbehelf.

---

[1]) Ad. Hildebrand hat das Verdienst, in der bildenden Kunst klar geschieden zu haben: Funktionswert von Bildwirkung, Form als Ausdruck von Form als Eindruck. Er irrt aber, wenn er die Raumvorstellung zum eigentlichen künstlerischen Zielpunkt erhebt, den sie bedingenden „seelischen Motor" aber, die Form als Ausdruck eines Daseinsgefühles, für eine „Vorstellung zweiter Ordnung" erklärt (a. a. O. S. 94). Nicht dies ist „Aufgabe der Kunst, . . . den gesetzmäßigen Zu-

Digitized by Google

Des primitivsten formalen Elementes, der Symmetrie, deren die Architektur, soll das Gegenspiel ihrer Kräftewirkungen anschaulich werden, so dringend bedarf, hat die Plastik, die mit äußerster Eindringlichkeit Gegenstände der äußeren Erfahrung körperhaft bildet, in keiner Weise nötig, wir finden es sogar mit Bewußtsein aufgehoben und zu Gunsten des Ausdrucks negiert. In welchem Maße nämlich ein Kunstgehalt stofflich bedingt ist, bedarf er der Form: je leichter, unmittelbarer wir seine Lebenswerte in uns herüberzunehmen vermögen, um so eher kann er ihrer entraten.[1])

Im Gebiete der Musik nun ist diese Unmittelbarkeit eine denkbar hohe, und es hat der Tonkunst in ihren großen Seelengemälden nach unerhörtem Ringen wirklich gelingen können, sich der Herrschaft des Prinzipes der Symmetrie und des Wechsels[2]) zu entwinden und die Möglichkeit einer psychologischen, wenn schon stilisierten Entwickelung im Tonwerke zu erkämpfen. Denn je prägnanter das Ausdrucks-, je schärfer sich das Auffassungsvermögen herausbildete, um so mehr mußten all die früheren Mittel der Verständlichung ihren Sinn verlieren; und in einer Zeit der außerordentlichsten Steigerung solcher Fähigkeiten, wie wir sie heute erleben, sind wir sogar geneigt, in unsern formalen Anforderungen unter das zu vollkommener Bewältigung der tondichterischen Inhalte erforderliche Mindestmaß formaler Durchdringung noch hinunterzugehen, wenn wir dafür nach der Dimension der Mannigfaltigkeit hin reichere Lebensbilder eintauschen können. — Andrerseits vermag wiederum das Irdische uns auf festeren Boden zu stellen, vermag das Formgefüge uns mit seinem vorwaltenden Prinzipe symmetrischen Wechsels den Vorzug höherer Vertiefung, das Gefühl restloserer Bezwingung zu gewähren; und man wird an

---

sammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnestätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen" (S. 117), sondern die „Vergegenwärtigung, Verwirklichung, Schöpfung eines Menschlich-Bedeutsamen, eines positiv-menschlichen Inhaltes" (Lipps). Die Tonkunst freilich ist der Symbolik der Außendinge und ihrer Bildwirkung nicht bedürftig, und daher fallen bei ihr beide Faktoren zusammen. —

[1]) Nochmals sei es betont, daß sich hieraus kein Prinzip etwaiger Rangeinschätzung ableiten ließe; denn — andere Bedingungen, andere Werte. —

[2]) Vergl. „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen" von Rich. Wagner, a. a. O. Bd. V, S. 182.

Digitized by Google

dem Grade der Schwerverständlichkeit einer nach reinen psychologischen Gesetzen aufgebauten symphonischen Meisterschöpfung den uns heute noch unerläßlichen Grad ihrer stofflichen Bedingtheit zur Kundgebung tonschöpferischer Lebensgehalte, und mithin den Grad formaler Anforderungen ermessen, den wir Heutigen zu stellen berechtigt sind. — —

Sind wir denn nunmehr im stande gewesen, auch dem formalen Elemente im schönen Tonwerke in seiner Bedeutung für die Intensität der künstlerischen Wirkung gerecht zu werden, d. h. seine absolute Notwendigkeit anzuerkennen, andrerseits aber auch seine absolute Bedingtheit durch den jeweiligen Offenbarungsinhalt, will nicht die Form Gefahr laufen, als unsachlich, als unkünstlerisch, ja von feineren Naturen als unsittlich empfunden zu werden: so wäre zugleich die Höhe erklommen, auf der sich uns das letzte und oberste Gebiet einer idealen Theorie der Tonkunst erschließt, das einer wissenschaftlichen Durchdringung jeglicher Tonformen auf ihre innere Wahrheit, Folgerichtigkeit und Bedeutsamkeit — die Höhe, da Intuition sich eint mit völligster Erkenntnis. Sollte es uns aber gelungen sein, mit der Aufstellung jener drei Formtatsachen den Kern der psychologischen Begriffsbestimmung des Schönen zu treffen, so hätten wir damit bereits aufs deutlichste den Formenunterschied des Schönen und des Erhabenen erhellt. Denn nichts vermag eindringlicher uns vor Augen zu führen, durch welch' tiefe Kluft von jener Welt die Welt des Erhabenen geschieden sein kann, als die Wahrnehmung, wie zuweilen das, was uns Wesenskennzeichen des Schönen war, von einem Prozesse der Zersetzung, ja Vernichtung erfaßt wird durch die ungeheure Intensität der „Überflutung aller Schranken der Erscheinung", womit Geistiges hier über Stoffliches hereinbricht. Dann aber werden uns die gewonnenen Erkenntnisse nicht nur um ihrer selbst willen wichtig bleiben: — sie werden uns ein fester Ausgangspunkt werden für das Verständnis des Problemes der Form im Erhabenen.

Digitized by Google

III.

Wir haben das tiefste Bewußtsein, daß das sinnliche Dasein nur Träger eines höheren Lebens ist; daß dieses Leben, und zwar in den Äußerungen einer in ewigem Wirken sich selbst genügenden Kraft, und alsdann eines von sittlichen Motiven geleiteten, im weitesten Sinne sittlichen Waltens uns erkennbar werde; daß sich — während in dem Widerspruche, dessen jede elastische Kraft zu ihrer Steigerung bedarf, die Materie eine weitere und notwendige Aufgabe findet — das Allleben in den Äußerungen jener beiden Prinzipien selbst bejahe und sich selbst befriedige.[1])

Diesem allen ward uns die Kunst ein Sinnbild. „Leben" war das große Grundprinzip des erfüllten Daseins, der vollkommenen Wirklichkeit. Leben, organisches, seelisches, geistiges Leben, wie es im Menschen einmal der gesunden Daseinsfreude, dem Triebe nach frischer Eigentätigkeit entsprang; und wie es weiter in übermächtigem Mitteilungs- und Aneignungsdrange die ganze Welt mit Liebesarmen umfing: alles, das seiner Berührung teilhaftig wurde, zur Fülle und Freiheit des eigenen Daseins zu wecken und emporzuläutern, aus allem Sinnlichen die Keime zu neuen Inhalten erstehen zu sehen, zu Inhalten ästhetischer, erkenntnisschaffender, ethischer Selbstbetätigung.

Und denken wir nach, worin im letzten Grunde sich der Sinn alles Lebens möge erschließen lassen, blicken wir auf dabei vom Schicksale des Einzellebens, halten wir es dem Ablaufe des gesamten Alllebens gegenüber — so erkennen wir wohl bald, wie alle Menschenleistung, und sei sie noch so gewaltig, im Prozesse des Weltenwerdens und Weltenvergehens nur ein Nichts bedeutet, ja wie sie so vollständig in diese Nichtigkeit untertaucht, daß uns nichts bliebe, als das nackte ästhetische Phänomen des ungeheuren Kräftespieles, in dem der junge Nietzsche[2]) das Dasein der Welt „einzig und ewig" gerechtfertigt sah. Allein wiederum bäumt unser Innerstes sich auf,

---

[1]) Dualismus: Lebendes fordert ein Stoffliches zum Träger; Monismus: Materielles fordert, um deswillen es sei: Leben.

[2]) In der „Geburt der Tragödie".

Anmerkung: Die mit einem schwarzen Rand versehenen Seiten resp. Abschnitte gehören nicht zur Dissertation.

Digitized by Google

sollen wir eine einzige hohe sittliche Handlung, und sei sie je und je geschehen, für nichtig oder auch nur gleichgültig erachten, und allem Weltprozeß gegenüber sagen wir trotzig: es war eine Tat, und sie wird nicht untergehen. Denn hier ist vollbracht, was blindem Kräftespiele nie entblühte: — wie wir in der Kunstschöpfung ein Sinnliches gegeben fanden, damit Geistigem ein Körper werde, in dem es Lebensglut zeuge bis an die äußerste Grenze seiner Tragfähigkeit — wie uns die Größe nicht der Materie, sondern der die Materie bezwingenden immateriellen Kraft den Maßstab abgab zu aller Bewertung — wie wiederum diese Kraft nur das Medium war, durch das Geistiges zu lebendigem Ausdruck gelangte — — so auch im sittlichen Weltbilde: Nicht trägt die Materie den Endzweck ihres Daseins in sich selbst; sie ist geschaffen, daß an ihrem Widerspruch Kräfte erstarkten, deren Wirken das, was der Summation der Materie versagt ist, durch deren Negation erreiche: in intensiver allseitiger harmonischer Durchdringung und Bewältigung das Dasein der Welt um neue und unvergängliche Werte zu mehren — um sittliche Wesenheiten.

Und es sind die gleichen Grundprinzipien der Lebensbetätigung, wie sie als Kraftgefühl und Liebesempfindung zuerst sich uns im Schönen als die Quellen alles Kunstschaffens zu erkennen gaben, die wir hier in den beiden Grundobjektivierungen, in welchen wir das Walten des Wesens der Welt ahnend erfassen: als ästhetisches Phänomen der Schaffensurlust im ungeheuren Kräftespiel, und als ethisches Phänomen einer in übermächtigem, alles Seiende beseelendem Mitteilungsdrange sich entwirkenden und alles Beseelte wieder in den Lebenskreis der eigenen Subjektivität zurücknehmenden Liebe: wiederfinden; — die endlich im Gebiete des Erhabenen in der Form eines mathematischen der in der Überfülle schrankenloser Kraftsetzung sich betätigenden geistigen Vorstellung, und eines in unbezwinglichem Ausdrucksbedürfnisse des Gemütsvermögens losbrechenden dynamischen Erhabenen die ganze unverkümmerte Lebenskraft ihrer rein aus sich selbst schöpfenden Urtriebe erweisen werden. —

Und noch ein Zweites. In der organischen Welt waltet diese in ewigem Ringen lebenschaffende Kraft in dem gewaltigen Schauspiele des Kampfes ums Dasein, der Förderung organischen Daseins dienend. Auf jeweils höherer Stufe beginnt und vollzieht sich dies Ringen und Erkämpfen stetig von neuem: was dort sich selbst genügender Lebenszweck erschien, wird hier von Wesen höher gearteter Beseelung herabgedrückt zum Dienst und Mittel ihres übergeordneten Daseins, auf daß das potenziertere Vermögen nun um so herrlicher auflebe, um so reicher und grenzenloser sich ausgeben könne; — und dies in eben dem Maße, als seine elastische organische Lebenstriebkraft an dem Widerstande, den die zu überwindende Daseinsstufe niederer Beseeltheit ihr entgegensetzt, entfesselt wird, bis zur höchsten, nur immer erreichbaren Intensität. Auch hier wiederum die Tatsache, daß Leben zu um so unwiderstehlicherem Ausdrucke gelangt, je mehr alle objektiv-gegebenen Hilfsmittel ins Unscheinbare zusammenschwinden, deren es zu seiner Kund-

Digitized by Google

gebung bedarf; auch hier jene umgekehrte Wechselbeziehung zwischen der Größe dieser Hilfsmittel und der ihr entrungenen Inhalte[1]), wie wir sie einst im Kunstgebiete antrafen; streng psychologisch gesprochen: jene umgekehrte Relation zwischen dem Grade qualitativer Angepaßtheit an die objektiven Lebensbedingungen und dem Grade quantitativen Leistungsvermögens der inneren Kraft.

So erscheint denn als der Maßstab zu aller Bewertung und mithin das Geheimnis der uns mit Bewunderung erfüllenden Energie und gleichsam Unbedingtheit, mit der ein hoher Lebensgehalt in die Erscheinung tritt, (war ihm zum Träger ein, sei es von Natur, sei es durch allerhand vorbereitende Faktoren so oder so gearteter Komplex von Bedingungen bestimmt und sind die zur Fleischwerdung des Inhaltes günstigen Eigenschaften nun im Kampfe gegen das Untaugliche positiv aufs Äußerste herausgearbeitet): der Grad der Einschränkung und dadurch ermöglichten Durchdringung des reinen materiellen Daseins mit seelischem Leben — sagen wir jetzt bestimmter: der Grad der Negierung der Grundtendenz im Sinnlichen, als das, was es an sich ist, in dem gegebenen Zustande materieller Bedingtheit, zu verharren. Hier finden wir nun im Gebiete der Kunst unsern Werdegang des Schönen wieder; und nicht anders werden wir das Problem freien Sich-Auslebens überhaupt zu begreifen haben; da aber erweist es sich, und gerade im Gebiete des sittlichen Lebens, recht deutlich, wie teuer die Herrlichkeit wundervoll herausgebildeter positiv-menschlicher Charakterzüge erkauft ist durch den tiefen Kontrast der dem Edlen von Natur notwendig anhaftenden Komplementär-Eigenschaften, bei denen in der Tragik dann das Schicksal einzusetzen pflegt. —

Ganz anders — wenn nun der sinnliche Träger positiv sich auswirkender Lebenskraft der Intensität ihrer Kundgebung nicht mehr gerecht zu werden weiß: gerade auf jene Momente hin abzielend, in denen die Schönheit erfüllten irdischen Daseins sich zu höchster Blüte entfaltete, erprobt an ihnen eine über alle sinnliche Erfahrung und Begrenztheit hinausgehende unergründliche Lebenspotenz ihre ganze Unwiderstehlichkeit — sie beginnen zu wanken, und was im Schoße des Irdischen erzeugt

---

[1]) Auch fürs Kunstgebiet liegt bei solcher Formulierung der Vergleichspunkt natürlich klar. Sprachen wir einerseits doch davon, wie uns ein überaus feines Gefühl eigen ist, die Größe der benötigten Vorbereitung und Zurüstung herauszulesen aus dem Grade der Einengung des naiven Spiels natürlichen Zufalls zu Gunsten beabsichtigter Wirkungen, und wie wir unwillkürlich damit einen Schluß auf die Größe der Mühwaltung verbinden, die hierzu vonnöten war. Und andererseits lernten wir das Medium, das seelischem Leben es ermöglicht, sich sinnlich wahrnehmbar mitzuteilen, kennen in jener tausendfältig sich abstufenden Betätigung seiner inneren Kraft. Beide Bestimmungsstücke aber auf gemeinsamen Vergleichsboden gebracht, ergeben nun eine recht einfache und uralte Weisheit: Je kleiner die innere Kraft, desto größer bei gegebener Schwierigkeit der im Stofflichen liegenden Bedingungen der äußerliche Kraftaufwand; je geringer aber dieser Kraftaufwand nach außen, um so gewaltiger das innere Vermögen.

Digitized by Google

war, verfällt der Verneinung. Galt solche Negierung einst dem reinen materiellen Elemente, wie es in dieser seiner Zuständlichkeit zu verharren strebte, und, indem ihm diese entrungen wurde, immer und immer wieder ein Allzuvieles noch als untauglich sich erfand — denn in den höchsten Dingen sittlichen Schaffens, und damit auch des künstlerischen, heißt es: wer nicht für mich ist, der ist wider mich — hier gilt sie dem Lebensgehalt, dem schon ein Körper ward, der lebendigen Kraft: sofern diese in sinnliche Erscheinung sich bannen ließ, und solch beengende Form, die nur beschränkte Anpassungsfähigkeit der Materie der Fülle ihres Wesens Genüge tat.[1])

Wollten wir aber den Gegensatz zwischen Schönem und Erhabenem von noch höherer Warte betrachten, so könnten wir sagen: Im Felde positiven Sich-Auslebens verneinen wir das Allgemeine[2]); im Erhabenen aber die Individuation.[3])

Zum zweiten Male befinden wir uns diesseits der Grenze des Erhabenen. Wir werden nun endgültig in ihrem Bereiche verbleiben.

---

[1]) Schon Vischer hatte, wie wir uns erinnern, eine Position der Kraft gefordert, in der die Negation erst ihren Grund finden könne.

[2]) „Omnis determinatio est negatio" sagt Spinoza auf dem Gebiete der Erkenntnis.

[3]) Es ist etwa das Gebiet der sittlichen Erhabenheit im Besonderen, wo jenes Horazische: si fractus illabatur orbis — impavidum ferient ruinae auf der einen, auf der andern Seite in ebenso einseitiger als unendlich genialer Offenbarung vor allem seitens der stoisch-christlichen Lehre: Weltverneinung, Selbstverleugnung „gegen das Interesse der Sinne" und ihrer an sich wertvollen Lebensregungen, wo wider das Zeugnis der Sinne Glaubenstreue, entäußernde Liebe und erhabenes Dulden dem sittlichen Bewußtsein einverleibt worden sind. Es bleibe dabei nicht verschwiegen, daß, gleichwie auf ästhetischem Boden intensive und extensive Erhabenheit einander gegenüberstanden, so auf dem Felde der Ethik einem erhabenen Heroismus positiv-menschlicher Selbststeigerung ein nicht minder sittlich-erhabener, negativ-menschlicher Heroismus die Stirn zu bieten vermag; denn auch hier wiederum finden sich, freilich in übermenschlicher Projektion, und unter Verleugnung dort der sittlichen Aufgabe jeglicher Individuation, hier des An-sich-Guten der Kraftsetzung — jene beiden Grundtriebe aller Lebenstätigkeit: die Urlust schrankenlosen Tätigkeitsdranges rein um der Kraftentwirkung und um des eigenen Ich willen, und jenes Liebesbedürfnis einer alles umfassenden Beseelung und Zusammenschließung zur erhöhten Einheit im eigenen Selbst, zur Erweckung sittlicher Wertinhalte — wieder; und pflegen geistige Strömungen an eine Entwickelung in Gegensätzen gebunden zu sein, so dürften hier die Pole liegen, von deren Bannkraft die Bahnen kommender ethischer und damit der auf ihr reinstes, innerstes Wesen zurückgeführten religiösen Bewegungen werden beherrscht werden. —

Digitized by Google

Die Scheidung in die beiden Grundgegensätze des Extensiv-Erhabenen der geistigen Vorstellung und des intensiven des Gemütsvermögens, und weiter der Grundbegriff der Negierung der den sinnlichen Stoff beseelenden, individuelle Werte wirkenden Energien der Einzelbetriebe, dies war es, dem wir als zweien Grundfaktoren jenes durch seine Quantität sich bestimmenden ästhetischen Erlebnisses, das wir Erhabenheit nennen, eine etwas allgemeinere Grundlage zu geben versuchten.

Und in der Tat, erinnern wir uns, was in unserm ersten Teile als kennzeichnend für den subjektiven Tatbestand geschildert wurde: eine unmittelbare Befriedigung durch — wir sagen wohl besser, um das Erlebnis nicht ins Transzendental-Sittliche hinüberzuspielen — trotz des Widerstandes gegen das Interesse der Sinne, ein Versagen unserer nächsten und gegenwärtigen Fassungskraft, eine erschwerte Möglichkeit der Subjektivierung, eine durch Unlust vermittelte Lust, eine Depression und daraufhin um so stärkere Ergießung der Lebenskräfte, ein Gefühl der Größe, eine Bewegtheit der Seele, die durch die Einbildungskraft entweder auf das Erkenntnis- oder das Begehrungsvermögen bezogen wird — so finden wir jene Fassung des Erhabenen, nämlich als eines Quantitätserlebnisses mit den beiden Grundtatsachen einer Negation und einer Ausweitung entweder unseres Vorstellungs- oder unseres Gefühlsvermögens, vollauf bestätigt.

Es erwacht, dies etwa ist der Vorgang, das ästhetische Wertgefühl, das beim Eintritt des Schönen in unsere Vorstellungswelt so unmittelbar als freie Beschwingung des Lebensgefühles empfunden wurde — angesichts des Erhabenen erst, indem die seelische Verfassung einen gewissen Druck, eine leise oder stärker fühlbare Beklemmung zu überwinden hat: nun aber durch den Weckruf des dabei entwickelten Tätigkeitsgefühles zu einem umso intensiveren und, ist die Einfühlung eine völlige, den ganzen Menschen durchglühenden Leben.

Wollen wir aber die subjektiven Momente unseres Begriffes im ästhetischen Gebiete auf eine Formel bringen, so werden wir etwa sagen: Das Erhabenheitsgefühl wird hervorgerufen durch eine über das Maß des vorhandenen Anpassungsvermögens hinausführende Inanspruchnahme unserer seelischen Kraft; es wird — durch den

Digitized by Google

elastischen Widerstand der Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühls gegen die Anforderungen an unsere Auffassungsfähigkeit — getragen von einer aufs höchste gesteigerten Spannkraft unseres Geistes oder Gemütes; der Grad seiner Intensität aber ist bedingt durch den Grad der inneren Bewältigung des Objektiv-Gegebenen.

Zweierlei sei dem nun hinzugefügt. Es gibt Tonwerke, und wir werden bald von ihnen hören, in denen alle Grundgesetze der Inkarnation und Wertung des Schönen aufgehoben, alle Bedingungen zu positivem Mitschaffen mißachtet erscheinen, wo jeder Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der psychischen Kraft und ihre Anforderungen eines vollkommenen Aufgehens des Gehaltes im Sinnlich-Gegebenen, einer vollkommenen Ökonomie in den aufgewendeten Mitteln wie in der Verteilung der inneren Schwergewichte — geradezu Hohn gesprochen wird. Wie sollten wir von solcher Zumutung, hier noch an Kunst und Künstlertum zu glauben, uns nicht im Tiefsten verletzt und abgestoßen fühlen?

Und doch, wir erleben zuweilen, sind wir nur nicht formalistische Pedanten, ist unsere Empfänglichkeit nur nicht vertrocknet, eine Offenbarung von solcher Hoheit und Gewalt, von solcher Steigerung der Widerstandskraft im Gemüte und Ausweitung unsres geistigen Schauens, wie keine Schönheit der Natur und Kunst in uns hervorzubringen vermöchte. Wie sollten wir aber solches uns verständlich machen können? — Nun, gewisse bedeutsame Tonvorstellungen werden in uns angeregt worden sein; wir sind vielleicht bereits des Erlebnisses einer organisch sich aus sich herausgestaltenden und unendlich fein ihre seelischen Regungen verflechtenden und verwebenden ästhetischen Einheit teilhaftig geworden — da plötzlich eine Überspannung, ein Bersten, ein Chaos. Zweierlei nur ist möglich. Entweder wir, die wir dies künstlerische Werden miterleben, deuten uns dies als ein Versiegen der gestaltentreibenden Kräfte, als eine Erschöpfung, ein Versagen vor der Materie mit ihrer Tendenz der Trägheit und Verharrung in der Schwere ihres sinnlichen Daseins,— oder aber unser Glaube in die Kraft des Genius hält stand: so ganz sind wir bereits aufgelebt in seinem schöpferischen Walten, daß wir dies Bersten, dies Chaos jetzt nur als ein gewolltes, ein beabsichtigtes, ja eine Notwendigkeit zu fassen vermögen. Und nun gilt das Gesetz:

Digitized by Google

In welchem Maße eine Kunstwirkung als außergewöhnlich erscheint, muß sie auch als notwendig erscheinen; in welchem Maße sie aber als notwendig empfunden wird, um so unermeßlicher erweist sich die ganze Fülle und Intensität der nach Ausdruck ringenden Kräfte, die ihre Lebenswerte nicht nur ins Dasein rufen, sondern sie auch wieder verneinen mußten, um sich völlige Genüge zu geben — um so unbegreiflicher offenbart sich die Spannkraft unseres seelischen Wesens, das solcher Kraftprobe auf die Elastizität seiner Ausweitung gewachsen war und aller sinnlichen Erfahrung zum Trotz ein über-sinnliches[1]), rein aus sich selbst schöpfendes Vermögen entwirkte.

Endlich aber ein Zweites. Das Gefühl der Erhabenheit ist zuweilen gebannt an den Eindruck einer aufs alleräußerste gesteigerten Subjektivität oder Objektivität eines Kunstwerks. So gewiß beide Momente auf primitiver Stufe lediglich sentimental beziehungsweise trivial zu wirken pflegen: in höchster Potenz berühren sie uns unmittelbar als mystische Verstiegenheit oder elementarste, lauterste Naturnotwendigkeit. Dort der Stil Bachs[2]), der letzte Beethoven; hier der hohe Stil der griechischen Plastik, die Objektivität Händels. — Und zu diesem letzteren Momente eine Anmerkung. Nicht an der Hand individueller Ausdeutungen und beliebiger Nuancen, sondern durch die Berührung gleichsam einer inkommensurablen höheren Macht, vor der die den Anforderungen des täglichen Erlebens angepaßte Kraft unseres Aneignungsvermögens versagen muß, empfangen wir den Eindruck der Erhabenheit. Nun gilt es in einem polyphonen Tonwerke, jede Stimme möglichst eigenwillig gegen ihre Gefährten hervortreten zu lassen. Dazu ist[3]) das ungeeignetste Instrument, das es gibt, gewiß die Orgel. Und dennoch ist der größere Teil rein polyphoner Instrumentalmusik für sie bestimmt. Wie kommt dies? In der Tat kann man selbst bei unsern besten Orgelmeistern hierauf keine Antwort erhalten, so wahrscheinlich sie ein dem Orchester um der Reize größtmöglicher Individualisierung willen übertragenes, absolut polyphones großes Fugenwerk für

[1]) D. i.: über die Bannkraft sinnlicher Eindrücke erhabenes.

[2]) Ein Beispiel: E-dur-Violinkonzert, Adg. (gr. Bach-Ausg., 21. Jahrg., S. 34, Takt 2, 3, 4).

[3]) Zumal wenn man, wie Bach es (unmaßgeblich) übte, das Stimmengeflecht einmanualig behandelt.

Digitized by Google

eine Verirrung des Kunstgefühls erklären werden. So hilft wohl kein Rat, als den innersten Kern der Polyphonie nicht in den einzelnen Tonbildungen zu suchen, sondern in dem, was ihren gemeinsamen Lebensgrund bildet, ja, wir werden sehen, was trotz ihrer ihrem krausen Gewebe entströmt; — mit einem Worte: ihn zu erkennen im Erhabenen; für die Erhabenheit aber bringt die Orgel eines mit, und dies ist ausschlaggebend: Objektivität.

Nicht länger können wir nun aber noch des objektiven Tatbestandes selbst entraten, wollen wir unsere Betrachtung des Erhabenen weiterführen. Und immer enger ziehen wir dabei unsere Kreise um das Gebiet der Tonkunst.

Auch wenn das Tonerhabene nicht der Gegenstand wäre, dessen Erkenntnis uns hier am meisten am Herzen liegt — wir würden ohne einen Blick auf erhabene Tonschöpfungen doch kaum imstande sein, die beiden Grundmöglichkeiten klar herauszuheben und streng zu sondern, auf denen objektiv das Erhabenheitserlebnis beruht. Diese aber sind uns: das Erhabene im **Kontrast,** und das Erhabene der **Steigerung.** Ein jedes dieser Momente wird dann, je nach seiner Wirkung auf das Gemüt oder Vorstellungsvermögen, sich wiederum scheiden können in ein Erhabenes der Kraft und in ein Erhabenes der Größe, sofern nicht beide Arten zugleich an dem Erlebnisse beteiligt sind.

Erinnern wir uns erhabener Stimmungen, wie sie die Natur in uns anregt, so werden sie zumeist wohl durch einen **Kontrast** vermittelt sein, und zwar durch den Kontrast des Ungewohnten mit dem Gewohnten, des Außerordentlichen, Unvergleichlichen, über das gemeine mittlere Maß weit Herausragenden, des ungewohnt still und mächtig Wirkenden, des über die Bestimmtheit der unmittelbar faßbaren Erscheinung Hinausseienden, in der Absolutheit seines Wesens, seiner Eigenschaften oder seiner Wirksamkeit wie aus sich selbst Geborenen . . .[1]) Ebenso wird

[1]) Wir machen hier nur die wichtigsten Merkmale des Erhabenen namhaft, wie sie uns aus unserm ersten Teile noch im Gedächtnis sind. Allein auch sie haben nicht unbedingte Geltung. Allerlei Modifikationen

Digitized by Google

das Erhabene zu einem großen Teile auch in der Kunst auf solcher Kontrastwirkung beruhen.

Denken wir uns, wir sind lange im tiefen Wald gewandert: da plötzlich weitet sich der Blick; es sind nicht mehr die einzelnen Bäume und Baumgruppen, in deren individuelles Leben wir uns hineinfühlen — es sind plötzlich nur noch die allerallgemeinsten Daseinsformen der Natur, die wir uns zu eigen machen sollen; was einst wir in dem reizvollen Spiel seiner Triebkräfte genießen durften, das sollen wir jetzt in seiner völligen Zurückhaltung erfassen, wie es der unmittelbaren Vertraulichkeit wehrt; das sollen wir jetzt gleichsam um seiner selbst willen lieben lernen. Oder denken wir uns, es eröffne sich der Blick gar auf das weite, unendliche Meer hinaus; oder wir wanderten in den freundlichen Gäßchen einer alten Stadt, und plötzlich stünde vor uns ins Ungeheure aufstrebend ein gewaltiger gotischer Dom. Auch eines oben genannten Beispiels im Gebiete der Tonkunst können wir hier gedenken, wo nach aufreibenden, alle Weiten und Tiefen des Gemütes ausschöpfenden seelischen Ereignissen ein Verschweben ins Unbestimmte, Allgemeine stattfindet, ein Zurücknehmen des Einzellebens der Gefühlskräfte in die Allheit des Webens rein geistiger Schaffensurlust.[1])

---

sind ja möglich. Das Erhabene braucht nicht immer ein Einheitliches zu sein; es kann sogar im Gegeneinanderwirken zweier Kräfte beruhen: eine Kraft bricht etwa nur um deswillen nicht los, weil sie von einer inneren Gegenkraft zurückgehalten wird, wie etwa — Lipps macht hierauf aufmerksam — beim „Jeremias" des Michelangelo oder auch der „Nacht", die Schmerz und Gram tief in sich selbst verschließt.

Oder weiter: Schiller hatte Plötzlichkeit beim Erlebnisse des Erhabenen betont; Herder, daß es mit einem viel gebe. Nicht immer ist das der Fall. Die Erhabenheit des Meeres ersteht vor unserer Seele oft erst mit allmählicher Eindruckskraft. Gewiß fühlen wir bereits beim ersten Anblick das Unvermögen, es voll zu bewältigen. Aber indem wir uns in diesen Anblick nun versenken, wird uns seine Unermeßlichkeit erst recht eindringlich, wird es uns immer unbegreiflicher. — Hinwiederum gibt uns der Anblick eines begabten Kindes ganz unmittelbar eine Unendlichkeit von Möglichkeiten der Lebensentfaltung, eine Unendlichkeit von Fragen und Rätseln mit Einem, ja in der unscheinbarsten Hülle, im bloßen Keim: aber eben darum nur um so eindrucksvoller; eindrucksvoller vielleicht als eine tatsächlich erlebte Lebensbetätigung einer voll entfalteten Persönlichkeit.

[1]) Wir erinnerten an Beethovens Hammerklaviersonate, op. 106, II, Mittelsatz; und IV, Fuge. — Bei Palestrina betont einmal Rich. Wagner eine „Latenz des Rhythmus" als das Grundmoment der Erhabenheit seines Stils (a. a. O., S. 79 f.).

Digitized by Google

Dies waren nun lediglich Beispiele der Kontrastwirkung bei extensiver Erhabenheit. Sich auftürmende Gebirgsmassen, der empörte Ozean, das losbrechende Gewitter, oder auf musikalischem Gebiete plötzlich einsetzende schwere Akkordsäulen, von Posaunen etwa getragen, gewaltige Orgelpunkte, Orchesterfortissimi, all dieses führt uns sogleich hinüber zum Dynamisch-Erhabenen. Und hier erinnern wir uns, daß nicht nur die eben erfolgte und in der ganzen Macht ihres Losbrechens empfundene Kraftentwickelung als eine erhabene galt, sondern ganz besonders auch die nur als möglich erkannte, als bevorstehend gefürchtete, noch aber in sich zusammengehaltene, die dann eine doppelte Macht ausübte durch die Unendlichkeit ihres Hintergrundes. So die Stille vor dem Sturm, die dumpfe, lautlose Schwüle vor dem Gewitter, oder auch das lang hingehaltene Pianissimo einer großen Chor- und Orchestermasse — unheimlicher noch durch verhaltenes Tremolo, dem Erzittern des Laubes gleichend oder bereits dem fernen Grollen beim Herannahen der Elementarkraft. Weiter aber: Zu jener aktiv sich auswirkenden und zu solcher passiv wohl gar bis zur atemversetzenden Pause sich in sich zurück- und alles Lebensgefühl darniederhaltenden Kraftentwickelung trat das Erhabene der aktiv-passiven Kraft, trat die Ruhe in der Bewegung, die Bewegtheit in der Ruhe. Es ist der Anblick des „ruhigen Kreisens eines Adlers, des Eisganges großer Ströme“ [1]), des wir hier genießen; die eigentümliche Gefühlsweise etwa, mit der wir gewisse obstinate Sequenzenfolgen alter Meister in uns aufnehmen; es ist das Schauspiel einer unerbittlich waltenden Konsequenz: „der ordnungsgemäße Gang der Natur und des Geistes ... der ewige Kreislauf der Gestirne“ [1]); jenes Goethesche „Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“

Gleichwohl wollen wir nicht allzu strenge scheiden zwischen jener Erhabenheit, die geistige Weiten uns auftut, und jener, die die Widerstandskraft unseres Gemütes erprobt und stählt. Wer deutet dem denkenden Verstande den Reichtum, die Tiefen des seelischen Geschehens, die ein Adagiosatz uns offenbaren mag, wie ihn Bach zu-

[1]) Zeising, s. o.

Digitized by Google

weilen, wie ihn Beethoven in seiner IX., Bruckner in seiner VIII. Symphonie geschrieben haben — von den feierlichen Bläserchören eines G. Gabrieli, den breiten Hymnen eines Corelli, Veracini, dall'Abaco zu schweigen? — Wer erschließt uns jenes „Still-Erhabene einer herzlichen Menschenstimme“ [1]), oder auch nur einen einzigen Blick aus dem Kindesauge, das, verständnisloser Zeuge unehrenhafter Tat, doch die ganze Tiefe des Vorwurfs entweihter Heiligkeit in seinem Spiegel trägt? Wir können nur ahnen — hier walten beide Arten des Erhabenen vereint, und gewiß nicht mit geringerer Eindruckskraft auf unsere Seele. Und eben ein Gleiches fühlen wir beim Gewahrwerden der sich bildenden und ihre Bewegung ins Unendliche weitertragenden Wogenkämme des Meeres, oder beim Einsetzen einer übereinander- und ineinandergreifenden Verkettung der Stimmen eines die homophone Kunst mit der polyphonen verschmelzenden, reichbewegte innere Vorgänge zur Darstellung bringenden Tonwerkes.

Nun, bei all diesem wurde das Erhabenheitserlebnis getragen von einem Kontraste, in welchem eine in Wesen, Eigenschaften oder Wirksamkeit über das gemeine Maß hinausführende Größe oder Kraft zu der uns geläufigen oder auch unmittelbar vorher uns gegebenen Anschauung stand. Allein wir können uns auch den Fall denken, wo es solchen Kontrastes zur Erweckung und immer erneuter Hervorrufung des Erhabenheitsgefühles gar nicht bedarf, wo wir es durch eine **Steigerung** des Gegebenen über alle dem Vorstellungsvermögen gemäßen Grenzen sinnlicher Anschaubarkeit hinaus, oder aber durch eine ins Ungeheure anwachsende, wohl gar zu jäher Katastrophe treibende Potenzierung der sich austobenden Mächte mit dem Eindrucke einer unversiegbaren und ewigen Daseinsfülle in uns angeregt fühlen. Gar manche der Beispiele, die sich uns beim Betrachten des Erhabenen im Kontraste darstellten, hätten gewiß um ihrer eigenen Größe willen und aus eigener Kraft heraus schon solcher Wirkung sich vermocht: die in unendlicher Verjüngung sich auslebende Formenwelt des gotischen Domes, der Meeresflut; auf dynamischer Seite die Entfesselung einer Feuersbrunst,

[1]) Herder, s. o.

Digitized by Google

des Orkans auf hoher See. In der Tat sahen wir diesen Fall voraus, und wir sprachen bereits von der Möglichkeit, daß das negierende Element des Erhabenheitserlebnisses sich auch im Objektiv-Gegebenen wiederfinden könne, und zwar als eine Negierung des formenbildenden Individuationsprinzipes, als ein Widerstreit und Ankämpfen gegen das der Natur des Auffassungsvermögens gemäße Moment formaler Begrenztheit. Dabei deuteten wir an, daß die in ihrer lebendigen formenzeugenden Kraft so unvergleichlich eindringlich wirkende Tonkunst es sei, die hier einen ganz besonderen Beruf zu erfüllen: das Moment einer Formenverneinung im Erhabenen zur Anschauung zu bringen und somit neue seelische Erlebnisse zu vermitteln habe.[1])

Fanden wir doch im Schönen eine gleichmäßige Erfüllung des sinnlichen Stoffes mit ideellem Gehalt bis hin an die Grenze seiner Tragfähigkeit; — so wird dann notwendig eine übergewaltige künstlerische Emanation eine Überspannung des sinnlichen Gefüges, ein Aufbrechen des Formgeäders, eine mehr oder minder fühlbare Verneinung der Formkennzeichen reiner Schönheit bei sich führen.

Kant nun, der sich zum Felde seiner Untersuchungen das Naturerhabene erwählte, stand einer Welt gegenüber, die, nach einer tausendfach sich verflechtenden, aber unerbittlich waltenden Gesetzmäßigkeit erbaut, auf ihrer Erscheinungsfläche doch nur ein Bild tausendfachen, unentwirrbaren Zufalls bot; er fand sich genötigt, den Schwerpunkt seiner Beobachtungen in die Vorgänge der menschlichen Seele zu verlegen, und bald entdeckte er den Quell, aus dem die höchste aller Erhabenheit fließt — er entdeckte ihn in der eigenen Brust.

Ganz anders in der künstlerischen Welt einer Tonschöpfung. Hier baut sich vor unserem geistigen Auge ein Organismus auf so fein und so unendlich reich, daß ihn das schärfste Denken nicht restlos analysierte, und

---

[1]) Das Kunstmittel der ästhetischen Negierung gelangt auf dem Gebiete der Dichtkunst vielleicht zu erschütterndster Wirkung in den Worten des Narren in der Gewitterscene des „König Lear". Als Formwidrigkeit, ohne aber in der Gewalt des Eindruckes sogleich und deutlich zum Bewußtsein zu kommen, findet sie sich in der bildenden Kunst beim Haupte des „Moses" des Michelangelo. Daß uns solche Formwidrigkeit innerlich notwendig erscheinen kann, dafür gibt es keine Gründe der Tradition, sondern nur der ästhetischen Wirkung.

Digitized by Google

doch von so vollkommener innerer Harmonie, daß ein empfängliches Gemüt ihn zuweilen auf den ersten Blick zu durchdringen und innerlich zu bewältigen vermag — hier bildet sich ein Krystall von solch durchsichtiger Klarheit, daß auch die kleinste trübende seelische Erschütterung in seinem Spiegel nicht verborgen bleiben könnte: unserer bloßen Selbstbeobachtung ein Hilfsmittel objektiver untrüglicher Nachprüfung, ja vielleicht ihr reichlichster Ersatz!

Es waren aber drei Momente, auf denen uns, wie wir uns erinnern, die Grundbedingungen der künstlerischen Inkarnation seelischer Inhalte im sinnlichen Tonstoff und somit die Grundgesetze der künstlerischen Formgestaltung, — in denen, wenn wir so wollen, das Lebensgeheimnis eines künstlerischen Organismus beruhte. Es war erstlich eine vollkommene Durchdringung des sinnlichen Stoffes mit ideellem Gehalt, die wir betonten, wir meinten aber damit die Fähigkeit der sinnlichen Form, das scheinbar Unbedingte, Nie-Erfahrene, Absolute in seelischen Regungen bis zum Sättigungsgrade in sich hineinzunehmen. Sodann sprachen wir von einem Systeme einer unendlich reich und planvoll nach dem Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes abgestuften Kraftbetätigung, und wir erkannten in ihr das Medium, durch welches seelische Regungen in den sinnlich gegebenen Klangstoff einzugehen und ihn zum Träger ihres inneren Lebens auszubilden vermögen. Und endlich fanden wir, daß diese Kraftbetätigung in der Macht ihrer Wirkung geknüpft ist an ihr Verhältnis sowohl zum Kraftaufgebot als wie auch zum sinnlichen Stoff, daß, genauer gesagt, die Intensität des sich auswirkenden Schöpfervermögens in umgekehrter Wechselbeziehung steht zur Größe all der vorbereitenden Faktoren, denen die geistige Offenbarung ihr irdisches Dasein verdankt, und andrerseits in paralleler Wechselbeziehung zur Schwierigkeit der in ihnen liegenden Bedingungen einer Inkarnierung.

So wollen wir denn nun sagen: In den Fällen, wo das Gefühl der Erhabenheit allein an Momente der Formverneinung geknüpft ist, wird die Intensität, mit der es erlebt wird, sich bestimmen nach dem Grade, in welchem sich diese Verneinung gegenüber den selbsterhaltenden Lebensprinzipien des künstlerischen Organismus zur Geltung bringt. Diese Lebens- und Individuationsprinzipien

Digitized by Google

aber fanden wir beherrscht von drei formalpsychologischen Grundgesetzen, und zwar von eben jenen drei soeben genannten. Es wird mithin möglich sein müssen, an dem Widerstande gegen die Bannkraft dieser Gesetze, und zwar im Dynamisch-Erhabenen an der Wucht der Durchbrechung der rein schönheitsvollen, positiv sich aus sich herausgestaltenden Lebenslinien des Gesamtorganismus, im Extensiv-Erhabenen an dem Grade der Vernichtung der individuenbildenden Triebe der Einzelenergien: — die Intensität und Fülle des Erhabenheitserlebnisses zu ermessen und zu bewerten, und weiter die Grundformen aufzuzeigen, unter denen diese Negierung im erhabenen Tonwerke in die Erscheinung tritt; bei alledem aber sind wir im stande, aufs strengste in unserer Beobachtung am jeweilig objektiv Gegebenen festzuhalten. Ein Anhang soll versuchen, die Hauptformen, unter denen das Erhabene als Formenverneinung im Tongebiete in die Erscheinung tritt, kurz zu umreißen.

Fassen wir zusammen.

Was ergibt sich uns aus allem, das wir schließlich für unseren Begriff gewonnen haben, wenn wir es nun in gedrängter Form uns vergegenwärtigen? Was ist Erhabenheit? Welches sind die subjektiven, welches die objektiven Bedingungen, die sie ins Dasein rufen?

Folgende Worte sollen es aussprechen.

Das Erlebnis des Erhabenen ist das Erlebnis außerordentlicher Größe oder Kraft.

Das Erhabenheitsgefühl wird hervorgerufen durch eine über das Maß des vorhandenen Anpassungsvermögens hinausführende Inanspruchnahme unserer seelischen Kraft; es wird — durch den elastischen Widerstand der Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühles gegen die Anforderungen an unsere Auffassungstätigkeit — getragen von einer aufs höchste gesteigerten Spannkraft unseres Geistes oder Gemütes; der Grad seiner Intensität aber ist subjektiv bedingt durch den Grad der inneren Bewältigung des Objektiv-Gegebenen.

Erhaben aber ist eine in Wesen, Eigenschaften oder Wirksamkeit über den Maßstab und die

Digitized by Google

Bestimmtheit ähnlicher Objekte hinausführende Größe oder Kraft, die entweder im Kontraste zu dem uns Geläufigen oder unmittelbar vorher Gegebenen ihre Wirkung ausübt, oder aber auf dem Wege außerordentlicher Steigerung desselben und damit verbundener Formenverneinung. —

Welches aber ist der Gegensatz, der dies Erhabene der Formenverneinung vom Schönen scheidet? Es ist, fassen wir ihn tiefer, ein Gegensatz sittlicher Werte, der hier künstlerische Verkörperung findet. Das Schöne ist die Form des ungehemmten, in sich einstimmigen, freien Sich-Auslebens und -Auswirkens in dem vollen und reinen Genusse seiner selbst. Dem Erhabenen ist dieser Genuß versagt. Kaum daß in schwerem Kämpfen es Augenblicke der Befriedigung findet. Eine gewisse Zwiespältigkeit, innere Zerrissenheit[1]) ist sein Grundzug, und diese Gegensätze zum Austrag zu bringen und in sich zu überwinden, wird der Mensch in ganzer Tiefe seines Wesens aufgerüttelt. Das Erhabene spiegelt einen leidvollen Widerstreit der Kräfte. Allein in diesem wechselseitigen Hemmen und Negieren bleibt eines unerschütterlich und unausschöpflich: der innere Lebensgrund, dem diese Kräfte sich erringen; in dem Maße, als diese verneint werden, wird er bejaht. Oder es ist das Schicksal, gegen welches der Held in der Tragödie seine Kraft fruchtlos verschwendet. Es vereitelt, was er beginnt, Niedrigkeit und Gemeinheit bringen das Edelste zu Fall, der Held wird gemartert, aufgerieben, vernichtet. Und doch sprechen wir von einem tragischen Genuß, und wir nennen ihn erhaben. Das Rein-Menschliche, wie es unabhängig bleibt von dem äußeren Erfolge seines Strebens, von dem beglückenden Schauspiele einer freien, in sich einstimmigen, sieghaften Betätigung, wird uns hier in seiner ganzen Unersetzlichkeit: in der — denn alle Relationen zu Ziel und Erfolg versagen — Absolutheit seines Wertes zur Erkenntnis gebracht; wir ahnen, „was es um Mensch und Menschenwert sei".[2])

Der Gegensatz des Erhabenen, das sich in Formenverneinung nur auszusprechen vermag, zum Schönen ist,

[1]) Raffael — Michelangelo; Mozart — Beethoven.

[2]) Vergl. die Ästhetik des tragischen Genusses bei Lipps und Volkelt.

Digitized by Google

betrachten wir Kunstwerke von ihrer inhaltlichen Seite, von ethischer. Im Schönen genießen wir positiv-menschliche Lebensgehalte in den Weisen ihrer Betätigung, ihrer Entfaltung, ihres Sich-Auswirkens — im Erhabenen zugleich oder gar wesentlich: trotz derselben; wir genießen sie rein an sich, um ihres inneren Wertes willen: ihren, so sagten wir, rein-menschlichen Lebensgrund.

Inhalt und Form aber ist eines. Der Gegensatz der Inhalte wird sich als Gegensatz der Formen spiegeln. In der Form des Erhabenen sind die formbildenden Prinzipien des Schönen verneint. Die Form des Schönen im Tongebiete wächst heraus aus einem, in einem einzigen Grundrhythmus sich zusammenfassenden Systeme von Tonbeziehungen, dieses System oder Motiv differenziert sich, relative Gegensätzlichkeiten bilden sich heraus, um sofort in höherer Einheit wieder aufgelöst zu werden, alles lebt sich frei nach dem Rechtsanspruch seiner inneren Bedeutsamkeit aus, alles ruht fest und sicher gegründet in sich, alles nimmt sich schließlich wieder zurück in einen einzigen Grundrhythmus. So ganz anders die Form des Erhabenen. Ein Sich-Drängen und -Drücken der seelischen Ereignisse, die nach Ausdruck ringen, jenen Rechtsanspruch auf freie Entfaltung einander verkümmern, um so jäher dabei in Dissonanzen losbrechen, hier ein Überdehnen, dort ein plötzliches Abbrechen, eine hohe Spannung, eine unbefriedigte Sehnsucht, ein schmerzlicher Krampf. Im Hintergrunde aber ersteht in ganzer Majestät die Ahnung unermeßlicher Lebenskräfte, eines sittlichen Reichtums, einer sittlichen Tiefe des Gemütes, wie nur die Form des Erhabenen in sich fassen kann.[1])

Hier aber ist die Tonkunst ohnegleichen.

---

[1]) Man hat drei Formgattungen des Ästhetisch-Wertvollen oder auch des „Schönen im weiteren Sinne" unterschieden: das Anmutige, das Schöne, das Erhabene. Form, wie Gestalt, ist zunächst ein neutraler Begriff. Im prägnanten Sinne verstanden wir die Form des Spielend-Heiteren, des Freundlich-Gefälligen in der Kunst aus einer leichten Beseelung des Sinnlichen mit ideellem Gehalt, das Schöne als ein Durchtränktsein bis zum Sättigungsgrade, das Erhabene als eine Überspannung. Allein man sollte diese drei Gattungen nicht auf eine Linie bringen. Einmal nicht um ihrer Form willen. Die Form des Erhabenen, das nicht im Kontraste wirkt, ist entstanden unter Verneinung der Formprinzipien des Schönen, das Schöne aber gründet sich auf die gleichen Formprinzipien wie das Anmutig-Leichte. Und sodann nicht, um nicht den Glauben zu erwecken, es handele sich hier um eine

Digitized by Google

In Form eines Anhanges seien noch die Grundrisse gegeben des durch Formenverneinung vermittelten Tonerhabenen. Es bedarf ihrer, soll auch dies Gebiet in den Kreis der ästhetischen Forschung einbezogen werden, soll ihm einst ein vollkommenerer wissenschaftlicher Organismus erblühen, als er uns heute noch gedeihen mag.

Der Ästhetiker Hand wird uns die erste Orientierung geben. „Das Gefühl des Erhabenen", sagt er einmal[1]), „wird von einem sogenannten musikalischen Gedanken aufgenommen, wenn die Fortschritte in Harmonien oder in einzelnen Stimmen entweder so sich erweitern und erheben, daß sie ins Unendliche zu streben scheinen, oder wenn sie die Kraft auf naheliegende Punkte vereinen und so innere Fülle mit Würde behaupten."

Halten wir uns an diese letzteren Worte. Wir finden hier jene erste Art des Erhabenen wieder, die uns Kant in seinem Dynamisch- oder Intensiv-Erhabenen aufgedeckt hat. Wir kennen es alle aus Beethovens Werken und haben uns nur gewöhnt, von Naturalismen und dergleichen zu reden — wenn uns nicht alle Sprache in der Ergriffenheit solcher Momente vergangen ist. Mozart hatte es vermocht, die Macht seiner Eingebungen bis zum Äußersten in die Schranken seiner kleinen Formen zu zwingen, obschon zumal in der „Zauberflöte" die Fülle der Schönheit diese Schranken zu sprengen drohte und ins Erhabene hinüberwies. Allein bei Beethoven kennt jetzt die Wucht des Gedankenanpralls keine Grenzen: das mit letzter Selbstbeherrschung gewahrte formale Gewebe zerreißt, es beginnt ein Orkan von Kadenzen und Läufen auf ein und derselben Grundharmonie, oder die ungeheure Macht krampft sich in drei, vier, fünf ganz gleichen, lang hallenden Akkorden zusammen — und im Hintergrunde erhebt sich die ganze Größe geahnter Unendlichkeit.[2]) Hier tritt jener Fall ein, von dem wir oben sagten: das Übersinnliche staue sich an der spröden Materie und blicke uns durch ihr grobes Gewebe mit dem Auge des Unergründlichen an; ihm aber antworte unsre Seele mit einem tiefen Schauer, der bis in unsre sinnliche Natur hinein nachzittere.

Denken wir jetzt an die drei Bestimmungen zurück, in denen sich uns das Formproblem des Schönen psychologisch zu erkennen gab, so müssen wir finden, daß die erste unter ihnen, während die übrigen nur einer momentanen Erschütterung unterlagen, von jener Negation ereilt worden ist, durch die sich mit seinem ersten Eintritt das Erhabene sofort verrät. Der sinnliche

---

Stufenfolge ästhetischer Werte mit ihrem Gipfel im Erhabenen. Die höheren sittlichen Werte entringen sich freilich wohl der Form des Erhabenen. Aber die Kunst ist keine Welt des Sich-Auswirkens im realen Dasein. Sie ist eine Welt der ideellen Wirklichkeit. Künstlerische Offenbarungen aber bewerten sich nach der Intensität, mit welcher sie innerhalb ihrer ästhetischen Gattung rein ästhetisch erlebt werden. —

[1]) „Ästhetik der Tonkunst", 1837, I, S. 359.

[2]) Beethoven, nochmals jene Hammerklaviersonate, Adg., fünftletzter Takt; Bach, Phantasie G—dur, Orgelwerke (Peters) Bd. IV; u. a. m.

Digitized by Google

Stoff war nicht im stande, jenem Lebensstrome einen Organismus zu bieten, der in immer neuer Verzweigung seines Geäders die Intensität des Anpralls bewältigt und sich bis ins letzte bildsam erwiesen hätte: Der Organismus barst, und schutzlos standen wir vor dem Ewigen. —

Hand sprach aber von einem Tongebiete, wo sich „die Fortschritte in Harmonien oder in einzelnen Stimmen" so „erweitern und erheben, daß sie ins Unendliche zu streben scheinen". Wir betreten hiermit ein zweites Gebiet musikalischer Erhabenheit. Es ist ein Grenzgebiet. Das Intensiv-Erhabene liegt hinter uns; allein das eigentlich Extensiv-Erhabene ist unserem Blick noch verborgen. Jene Stimmung aber umweht uns bereits, da sich zu den Ereignissen des Gefühls eine lebhafte Betätigung geistiger Kräfte fühlbar macht. Die ganze Gemütsverfassung ist auf eine hohe Spannungslage gestimmt; in dem Maße wie ihre Regungen vor der unermeßlichen Intensität, die gegen sie herandringt, noch siegreich sich zu behaupten und positiv auszuleben vermögen, verbleibt sie auch aufs tiefste einfühlend an der künstlerischen Offenbarung beteiligt, ja wir können von unsäglicher Rührung ergriffen werden, sehen wir dort, wo alles individuelle Leben abstirbt und dem Allgemeinen zustrebt, das principium individuationis neue Blüten treiben.[1]) Aber es fordert die immerwährende Zehrung an den Kräften des Gemütes jetzt ein Vermögen heraus, das das seelische Gleichgewicht wiederherstellen muß, sollen wir nicht dem Übergewaltigen erliegen; ein Vermögen, das nun bereits rein äußerlich durch die gesteigerten Ansprüche an unsere Auffassungskraft erweckt worden ist. „Die Form als Grenze eines Gegenstandes, wie sie aus seiner Gattung fließt," sagt Vischer[2]), wird „eingehalten, aber in dieser Einhaltung überall erweitert." Als hätte ihm vor Augen geschwebt, wie unser System unendlich reich abgestufter Kraftbetätigung seelischen Erlebens in seiner feinen organischen Gliederung und kunstvollen Verwebung schon merklich getrübt, die beiden anderen Momente des Schönen aber nun bisweilen geradezu zur Unkenntlichkeit entstellt werden. Einerseits finden wir die vokale Polyphonie, trotz des im Widerstande gegen die heranbrandende negierende Unendlichkeit ja durch die Hilfeleistung konkreter Worte gefestigten positiven Elementes, dennoch, dem natürlichen Zuge polyphonen Wesens nachgebend, mit dem Antlitz der extensiven Erhabenheit zugekehrt, — nach der Seite eines die Fülle der Gesichte kaum bezwingenden intensiven Sich-Auslebens hin ist es Beethoven, der mit dem tiefen Pathos seiner in unablässigem Ringen so hoch entwickelten sittlichen Persönlichkeit ein neues, erhabenes Element in die Tonkunst eingeführt hat, das dann in Sonderheit durch R. Wagner, Fr. Liszt und A. Bruckner zu reichen Weiterbildungen erstarkte[3]); kann man ja recht allgemeinverständlich gewiß sagen, die Instrumentalmusik sei durch Beethoven sentimentalisch geworden — vorher war sie naiv und episch.

---

[1]) Beethoven, Eroica, I, Durchführungsteil Takt 133 ff.; u. a. m.
[2]) a. a. O., I, S. 229.
[3]) Bruckner, V. Symph. B-dur, Finale, die 67 letzten Takte; u. a. m.

Digitized by Google

Tritt nun aber gar in solch weit ausgreifender und sich immer überbietender Entwickelung dem flutenden Strome ein fest und scharf umrissenes Motiv entgegen: so geschieht es, daß sich die Wogen des Gemütes an diesem Felsen stauen und zu einer erschütternden Wirkung emportürmen; und es gewinnt das mit übermächtiger Kraft trotzende Motiv eine Eindringlichkeit, die sich unauslöschlich unserer Seele aufprägt. Wir wissen, daß auch die Erhabenheit des Tragischen auf eben diesem Prozeß unaufhaltsamer Steigerung beruht, die nun plötzlich durch den Anprall an ein unbezwingbares Schicksal ein jähes Ende findet. In solcher Katastrophe aber schlägt dieses Stadium der Erhabenheit leicht um in ein Erhabenes der Kraft[1]), und bis ins Tiefste stehen wir erschüttert —, um ein Unendliches getrennt von der gleichmäßig erfreuenden Schönheitswirkung des wohlüberdachten Lichter- und Schattenspieles eines anmutsvollen Kunstgebildes. Ein Anderes aber ist es, wenn gar die brandende Flut aus eigener Kraft gebändigt und zum Stehen gebracht wird; wenn die dahinbrausende und immer Neues, Unendliches aus sich gebärende Urkraft, so der Meister befiehlt, sich niederzwingt, auf daß wiederum ihre Verneinung Kunde gebe von der höheren Macht, die mit Endlichem und Unendlichem spielt wie in ewigem Selbstgenügen ein Kind — ein Übersinnliches gleichsam von Übersinnlichem bezwungen.[2])

Freilich, Starke nur können in diesem allen noch genießen.[3])

Die Schönheit — sagt einmal Christ. Herm. Weiße[4]), erscheine im Erhabenen in doppelter Eigenschaft: einerseits als Attribut der einzelnen endlichen Dinge, andererseits aber als Attribut „des Gesamtwesens aller Endlichkeit, wiefern dieses Gesamtwesen jedes einzelne endliche Ding nicht nur in das Dasein hervorruft, sondern es auch wiederum verneint und in den allgemeinen Fluß aller Dinge zurücknimmt." Wir begeben uns damit auf jenes letzte Gebiet musikalischer Erhabenheit, auf dem nunmehr jedes Kennzeichen schöner Formgestaltung, die ganze apollinische Individuenwelt"[5]), auf dem alles in einem Sinnlichen

---

[1]) Die 38 Takte Paukenwirbel im I. Satze der IX. Symphonie; Eroica I, Durchführungsteil Takt 121 ff.; V. Symphonie, I, 120 = letzter Takt ff.; u. a. m.

[2]) Der „unbegreiflich hohe" (wie ihn R. Wagner nennt), Seb. Bach hat solches vermocht, z. B. in seiner großen cis-moll-Fuge (Wohlt. Klav. I), und er hat es noch öfter vermocht.

[3]) „Als ich Bach hörte, dieses trotzige, starke, mächtige Fortschreiten und Aufbauen — dieses Zurücklassen selbst des Mysteriums unter sich in emportürmender Kraft — diese seltene Quellen seelischen, neuartigen, eigenen Reichtums ohne alle Ration, frei von allen kleinlichen Nebengefühlen und Gefühlchen, nur das Innerste, Notwendige, nur die Urmächte wiederspiegelnde Walten des Geistes — da dachte ich: könnt' ich das oft haben, dieses stählerne Bad, das alles Dürftige, Kleine, Nebensächliche, Zufällige, Eitele herauswaschen kann aus uns und allein das Diamantharte in uns lebendig macht." Karl Hauptmann.

[4]) „System der Ästhetik", 1830, S. 146.

[5]) Nietzsche, „Geburt der Tragödie".

Digitized by Google

Gegebene mit Bewußtsein verneint ist und in allen Fugen des Gefüges der unendliche Hintergrund hindurchblickt.

Wir denken uns nun noch einmal zurück an das Gestade des Meeres, nicht mehr auf hoher Klippe stehend, sondern dicht vor seinen Schaumkronen die ganze Wucht der einzelnen Brandung fühlend. Da ist es uns, als atmeten wir in dem Rhythmus des Heranbrausens der Wellenkämme mittelbar auch die ungeheure positiv schaffende Kraft, die sich hier auswirkt. Und doch erleben wir noch etwas anderes. Wohl scheint diese ungeheure Kraft allmählich immer unmittelbarer auf unsere Seele eindringen zu wollen, wohl fühlen wir unsere Lebenskraft in dem Anwachsen und immerwährenden Sich-Überbieten der majestätischen Wogenzüge zuweilen bis ins Wundervolle gesteigert — allein schon empfinden wir, daß das Tiefste, das uns dieser Anblick schenkt, sich einer immer aufs neue geweckten Unlust entringt, einer unlustvollen Enttäuschung: gewahren wir jetzt immer deutlicher, wie so viele dieser herrlichen Kraftentfaltungen nach Großes verheißenden Anfängen plötzlich durch unvorhergesehene Hemmungen erlahmen, und ihr stolzestes Aufbäumen, ein Spielball des Zufalls, kraftlos in schwächlichem Wellengekräusel abklingt.

Dem aber halten wir sofort gegenüber, was wir in uns erleben, versenken wir uns in ein Bachisches Fugenwerk, eines von denen, wie sie einzig diesem Meister zuweilen gelungen sind.

Eine uns bedeutsam anmutende Tonfolge tritt auf. Sie rührt an gewisse Saiten unseres Gefühlslebens, die weiterklingen wollen; wir wünschen diese Tonfolge nach den Gesetzen des musikalischen Aneignungsvermögens unserer seelischen Erfahrung einzuverleiben. Allein schon müssen wir erkennen, daß sie sich den Bedingungen der normalen Einordnung in unsere Tonvorstellung nicht fügt. Bereits die erste melodische Linie, die uns mit der Bedeutsamkeit eines reiche Ausbeute versprechenden Themas anmutete, entsprach in ihrem Aufbau recht unvollkommen der Anforderung einer organisch gegliederten ästhetischen Einheit; je weiter wir aber zusehen, entdecken wir, wie sie sich ihrem ursprünglichen, obschon unvollkommen zur Erscheinung gelangten Gestaltungsprinzip nur entfremdet und ihren melodischen Faden zu vollkommen neuen Bildungen weiterspinnt. Eine zweite Stimme tritt auf, bald eine dritte, eine vierte, sie beginnen die gleiche Tonfolge, aber kaum daß sie ihren ersten, gerade noch zureichend in sich gegründeten Aufbau zu behaupten vermögen, erfaßt sie der Wirbelwind, biegt sie von ihrer positiven Lebenslinie ab und schleudert sie in Fetzen hin und her; und kommen sie in einem unbewachten Augenblicke zu neuem Aufsprossen im alten Lebensgesetz, so packt sie der Sturm von neuem, entblättert sie, zerknickt sie, und fort geht es in wüster Flucht, ein Orgelpunkt gießt sein grelles Licht drein — bis all die zerstreuten Teile in der Engführung auf einen Punkt zusammengetrieben werden: sie schlagen noch einmal Wurzel, sie treiben in gegenseitigem Schutz dicht aneinander geschmiegt kräftig auf, ein Wald ersteht voll herrlichster Stämme individuell-organisch erblühender Lebenstriebkraft — da erdröhnt der Orkan von neuem, er umklammert sie,

Digitized by Google

hebt sie aus und schmettert sie mit ein paar wuchtigen Schlägen zu Boden, und über das Trümmerfeld heult wohl noch eine Zeit lang in wirren Naturalismen die Elementarkraft hinweg, bis sie, vergeblich nach Widerstand spähend, sich gegen sich selbst kehrt und mit jähem Schlage sich selbst vernichtet.

Uns aber, den Zeugen solchen Schauspiels, dämmern vor dem verdüsterten Blick unendliche Weiten geistigen Daseins herauf, was an uns psycho-physisch bedingt war, unsere Lust, unsere Unlust, alles ist erstorben, nur geistig wissen wir uns noch ins Grenzenlose erweitert, im Angesichte von unermeßlichen Kräften, aber von unermeßlicher Kräfte hier in uns allgegenwärtig erlebter Größe.

Wo ist nun die Freude an der schönheitsgesättigten melodischen Pracht in planvoll aufgebauten Systemen innerer Dynamik und reifster künstlerischer Ökonomie der Tonmaterie abgerungen? Unverständlich und sinnlos erscheint sie uns hier.

Denn ein unbegreifliches Vermögen überkam uns, allen dem Sinnlichen entnommenen Erfahrungen zu trotzen und, als unser Gefühl die Negierung aller Gesetze der Individuation und Schönheit, die Negierung all unseres positiven Mitschaffens nur mit Unlust zu beantworten wußte, dennoch die Ahnung eines Über-Sinnlichen in unserer Seele festzuhalten, und geistig zu ringen, wo das Gemüt sich verzehrte. Und diese Kraftprobe momentaner Depressionen auf das Vertrauen in den Genius des Künstlers war nicht vergeblich gewesen. Ins Unbegreifliche erstarkte jetzt die Spannkraft des Geistes, ungekannte Kräfte wurden frei, wir wuchsen in Eins mit solch unermeßlichem Schöpfervermögen, und, aus schwersten Stunden höchster Erhobenheit vertraut jener ungeheuren hinter allem Physischen stehenden metaphysischen Kraft, die mit jeder Vernichtung des Kleinen sich auswirkt, indem an ihrer Beständigkeit gerüttelt und sie doch stets als unerschütterlich erfunden wird, lebten wir auf in dem Alllebendigen, als dessen Teil wir uns erkennen, wenn es auch uns vernichtet. Und leise klang im Hintergrunde dieses objektiv erlebten, am Sinnlichen sich stauenden Übersinnlichen an die subjektive Unendlichkeit unseres Geistes, die Kant einst dem Denken erschlossen. Vom Individuum spricht Kant, „das auf sein unsichtbares Ich zurückgeht und die absolute Freiheit seines Willens allen Schrecken des Schicksals und der Tyrannei entgegenstellt, von seiner nächsten Umgebung anfangend, sie für sich verschwinden, ebenso das was als dauernd erscheint, Welten über Welten in Trümmer stürzen läßt und einsam sich als sich gleich selbst erkennt."

Digitized by Google

Vita.

Am 23. Juni 1877 wurde ich in Grimma an der Mulde geboren. Schon im 9. Lebensjahre, im November 1885, verstarb mir meine Mutter und mein Bruder, und ich kam zu meiner Mutter Eltern nach Limbach, während mein Vater (Heinr. Theodor Stephani, Jurist) nach Zwickau, Klingenthal i. V., endlich Dresden übersiedelte. Im Hause meiner Großeltern verlebte ich 3/4 Jahr, und nach kürzerem Aufenthalte bei Verwandten väterlicherseits in Dresden wurde ich zunächst Michaelis 1886 in das Internat des dortigen Freimaurer-Institutes verbracht, wo ich eine sehr freudlose Zeit verlebte, — bis mich schließlich mein Vater auf zwei Jahre nach Tharandt in Pension gab. — Ostern 1891 bezog ich die Fürstenschule St. Afra zu Meißen, drei Jahre in Familienpension, drei Jahre im Internat. Strenge Arbeit und immerwährende Augenbeschwerden verhinderten mich, künstlerischen und insbesondere meinen musikalischen Neigungen nachzugehen; die Gastfreundschaft meiner Verwandten vergalt mir jedoch, so oft dies möglich war, reichlich, was sonst mir fehlen konnte. — Ostern 1897 fand die Reifeprüfung statt, und ich wählte zum Studium die Jurisprudenz, freilich ohne bestimmte Neigung. Nach einem zu nicht geringem Teile auf Alpenwanderungen verbrachten Sommersemester in München waren aber die Eindrücke, die ich jetzt empfangen hatte, so starke geworden, daß ich ernstlicher über Lebensaufgabe und Berufswahl nachzudenken begann; und nachdem ich mich im Winter bei Adolf Hempel, Organisten am Kaimsaale, mit großem Eifer auf musikalische Theorie und Kompositionslehre geworfen hatte, entschloß sich auch mein Vater, mir neben einem akademischen Studium das der Musik zu gestatten. Die Jurisprudenz, die ich gleichwohl nicht vernachlässigt hatte, gab ich im Juni 1898 völlig auf und setzte mir als nächstes wissenschaftliches Ziel den philosophischen Doktor. — Hatten mich in München vor allem die Kulturgeschichte W. Heinr. Riehls und Lippsens Ästhetik gefesselt, so war es in Leipzig, wohin ich Ostern 1899 verzog, vor allem Wundt, dem ich mich zu Dank verpflichtet fühlte. Unterdessen sammelte ich mir für eine einstmals zu leistende Arbeit allerlei Dinge aus dem Bereiche der Ästhetik; die übrige Zeit widmete ich ganz dem

Digitized by Google

Studium der Musik am Konservatorium. — 1901 kehrte ich nach München zurück. Es war mir klar geworden, worin der Schwerpunkt einer wissenschaftlichen Arbeit für mich zu beruhen habe. Mußte ich jetzt auch die musikalische Beschäftigung ganz zurückstellen, so fühlte ich mich doch endlich vorbereitet genug, mich wissenschaftlich einmal völlig auf eine Aufgabe zu konzentrieren, hierzu aber wußte ich mir die reichlichste Förderung in den psychologischen und ästhetischen Anschauungen, wie ich sie einst bei Th. Lipps gefunden hatte. Für seine Anregungen in Vorlesung wie Seminar sei ihm hier mein herzlichster und aufrichtigster Dank ausgesprochen.

Digitized by Google